世界博物館

印度國立博物館

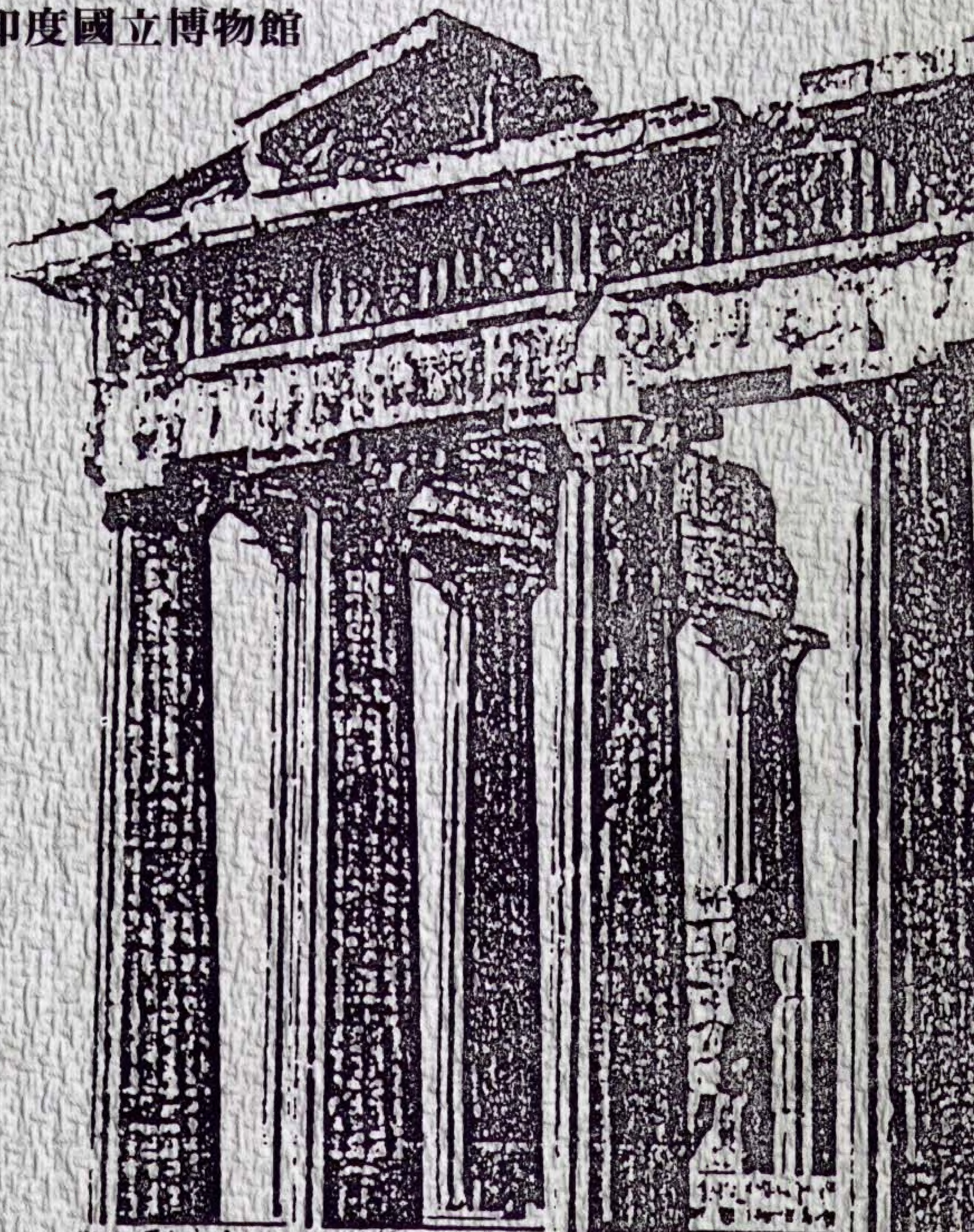
3



世界博物館

WONDERS OF THE WORLD'S MUSEUMS

印度國立博物館



世界博物館全集=3

多采多姿的染織和宗教世界

印度國立博物館

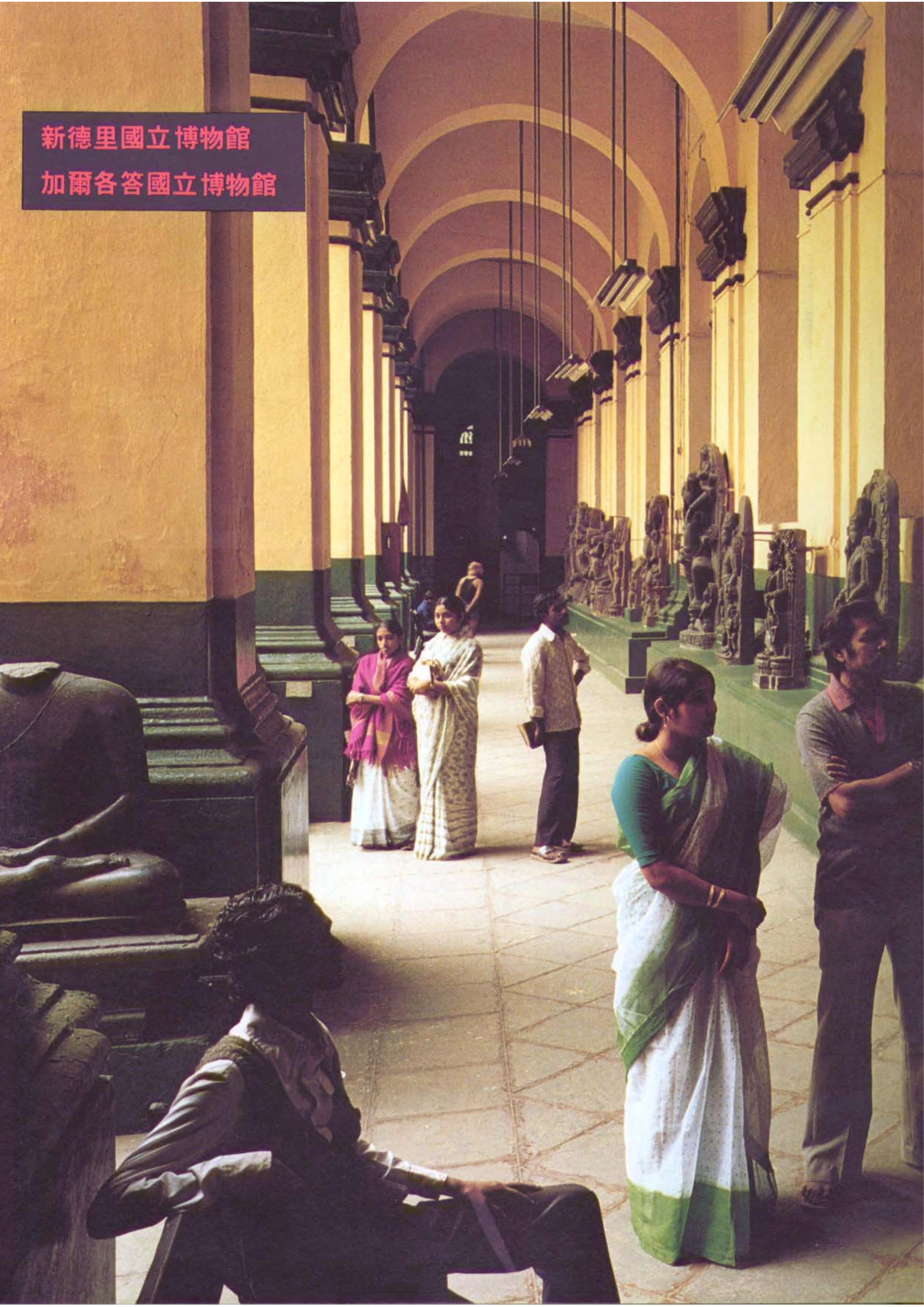
NATIONAL MUSEUMS OF INDIA











新德里國立博物館
加爾各答國立博物館


THE NATIONAL MUSEUM, NEW DELHI
THE INDIAN MUSEUM, CALCUTTA







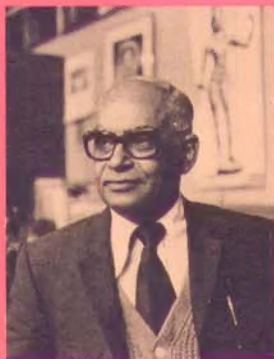




扉頁——自右至左分別爲興都教康迦河神像、哈拉巴出土石灰岩製男性軀體像及鹿野苑出土降魔成道釋迦像。三者均藏於新德里國立博物館。

2～3頁——加爾各答國立博物館迴廊。正對庭院的迴廊上，陳列著許多佛教及興都教雕像作品。

館長的話





新德里國立博物館巴納吉館長針對館史部分作詳盡的介紹

親切風趣的加爾各答國立博物館館長雷伊先生

輕叩印度古文明世界之門

一九四八年，印度政府提供大批藝術品參加倫敦舉辦的盛大展覽活動，翌年並假新德里的總統府向國內民眾公開該次參展作品。新德里國立博物館以該批作品爲基礎，於一九四九年八月正式成立，並於一九六六年十二月遷移至現址。

本館共設十大部門——史前時代考古學、雕刻藝術及古代錢幣學，抄本，碑銘學，纖細畫，武器，裝飾藝術，人類學，前哥倫布期藝術，西洋藝術與中亞藝術；除十大部門外，貴重文化遺產的研究保存及館內珍藏介紹刊物的出版等，也是本館全體同仁努力的重點。

在文化當局的指導下，新德里國立博物館將善盡印度博物館中堅分子的職責，繼續不斷朝新的方向發展。

N・R・巴納吉

加爾各答國立博物館創設於一八一四年，堪稱印度境內規模最龐大、歷史最悠久的文化遺產寶庫而無愧。

借用當年創辦人的話來說，本館是一個「收藏一切有助於瞭解東方民間習俗與歷史、足以闡明東方自然風土與藝術特性作品」的機構。目前館內共分藝術、考古學、人類學、地質學、動物學及工業植物學六部門，收藏極爲豐富，其中並有不少獨步全球的珍貴之作，如巴爾戶得出土的西元前二世紀佛教雕刻、稱冠印度的犍陀羅藝術傑作和古代錢幣、纖細畫、民俗畫等，深受世界矚目。

對印度自然與文化懷有興趣的讀者，相信您一定不願意錯過這一所一百六十餘年來震撼數百萬訪客心靈、觸發數百萬訪客思古幽情的精彩博物館！

S・C・雷伊

印度國立博物館

目錄

評論與介紹

陳清香主譯

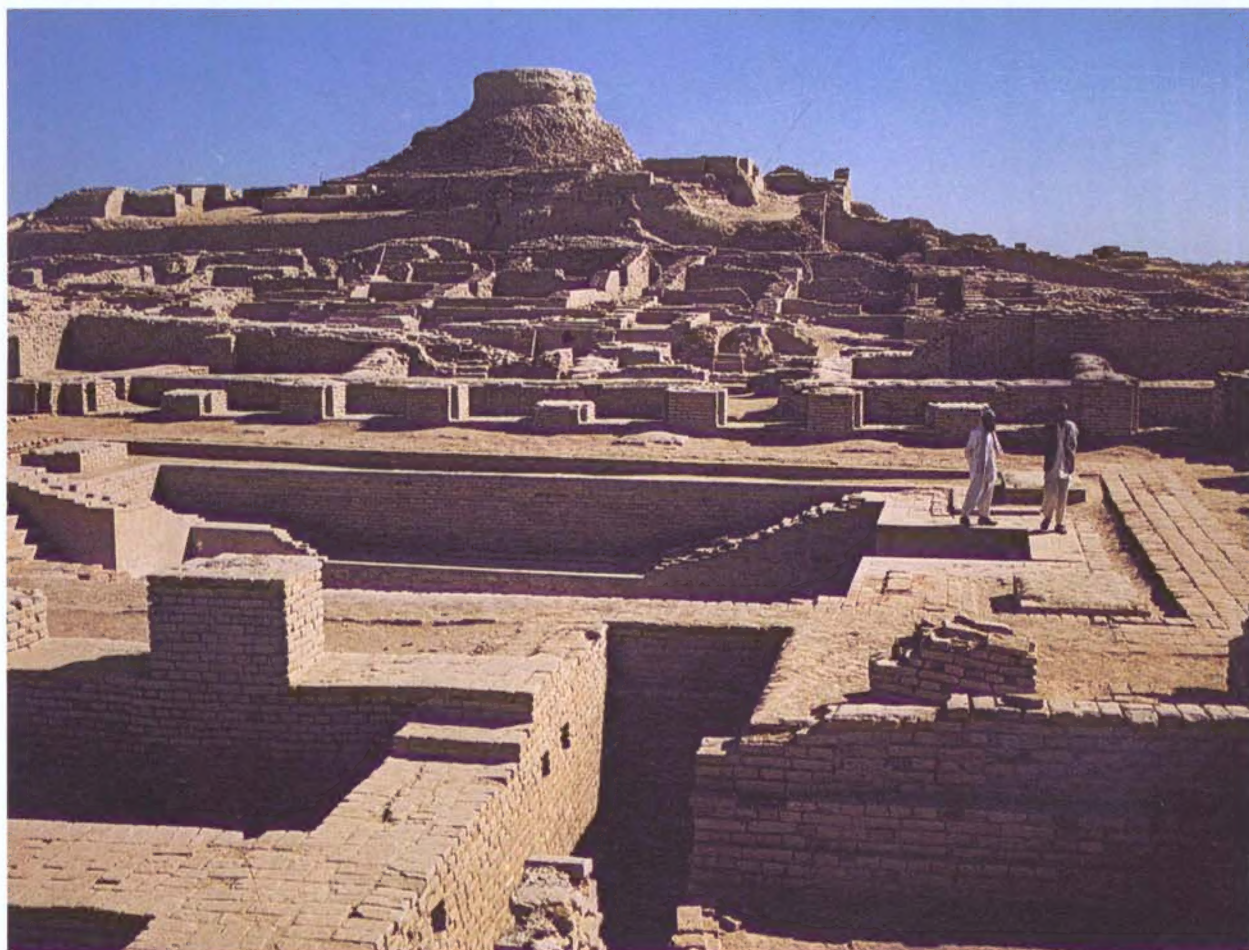


探索東方文化的根源

印度次大陸造形美的殿堂







（右頁）阿斯塔納（Astāna，今屬新疆吐魯番縣）出土的怪獸　新德里國立博物館中亞室一角；斯坦因的蒐集品之一。
（右上）加爾各答國立博物館的庭院
（左上）加爾各答國立博物館　正式名稱爲印度博物館。內部分藝術、自然史、民俗及人類學等部門，各部門收藏都非常充實。（左）馬亨佐達羅遺蹟

英國人創立的博物館

印度博物館（本書稱爲「加爾各答博物館」）坐落在人潮洶湧的加爾各答大街上。

邱蘭吉大道（Chowranghee Road）旁的古要塞遺蹟和緊隣的廣場連成一大片公園，維多利亞紀念堂純白的建築在密林掩映下顯得分外莊嚴。大道一邊商店毗連，成爲加爾各答最繁華的商業區，與此平行的公園路旁有一棟宏偉的英國式建築，那就是加爾各答博物館。離開熱鬧的街道走進館裡，寧靜的氣氛令人精神爲之一振，塵世的喧囂早被摒擋在大門外，以巴爾戶得（Bharhut）文物爲首的各項展示品爲訪客疲憊的心靈帶來了無限的慰藉。

加爾各答博物館堪稱是亞洲歷史最悠久的博物館。十七世紀末，英國乘蒙兀兒帝國（Mughal Empire，1526～1858）勢力衰竭之際，以東印度公司爲據點對印度展開攻勢；一七七三年，這一片次大陸已淪爲英國的殖民地。一七八四年間，深諳印度文化的英國高等法院推事威廉・瓊斯（Sir William Jones，1746～1794）爲了研究亞洲的自然風土和藝術、歷史、考古、科學、文學等多方面文化，在加爾各答創立了「孟加拉・亞洲學會」（Bengal-Asian Society）。

一八一四年，爲方便庋藏所屬會員的各類蒐集品，孟加拉・亞洲學會成立了一所以「收容一切有助於瞭解東方民間習俗與歷史、足以闡明東方自然風土與藝術特性作品」爲目的的研究機構；五十二年後又將圖書館以外的所有收藏移交當地政府機關接管，並正式更名爲印度博物館。一八七五年，印度博物館的建築已有初步的基礎，其後又屢經

（右）加爾各答國立博物館正門　面帶笑容的訪客。（上）加爾各答國立博物館迴廊　雕刻作品沐浴在陽光下。（下）首任館長安德生(John Anderson)的雕像也鑲嵌在牆上。（左頁上）興都教雕像　加爾各答博物館展示室一角。

擴建，館內收藏品的質與量也不斷改進、增加，終於有了今天的規模。

令人嘆爲觀止的收藏

走進博物館正門大廳，首先映入眼簾的是蘭浦瓦(Rāmpurvā)出土阿育王（Asoka，在位 268～232B.C.)石柱柱頭獅子、西元前的男女神像以及如意樹雕刻（圖60）等貴重的古代印度藝術作品（其中有一件是仿製品，應該特別留意）。大廳右邊的展示室裡陳列著該館最負盛名的巴爾戶得欄楯（圖61），欄楯上繁複至極的雕刻常使訪客在驚嘆之餘，竟徘徊再三不忍離去。

這些欄楯是康寧翰爵士(Sir Alexander Cunningham, 1814～1893)在一八七三年間發現的古物，一八七五年移入本館，整理復原公諸於世後，一直被公認爲古印度佛教藝術史上最重要的作品。更令人興奮的是這些珍貴的作品就陳列在訪客觸手可及的位置，讀者不妨參照第二室的圖片仔細欣賞、玩味。

接下來，有關犍陀羅 (Gandhāra) 的展示也是十分精彩的。羅利雅・坦加伊(Loriyan-Tangai）出土的佛塔在中央，康寧翰一八九五年到九六年間從羅利雅・坦加伊發掘出土的坐佛像，還有許多犍陀羅雕刻的傑作環繞在四周，簡直令人目不暇給。另一間展示室中馬朱拉(Mathura)出土的雕刻群像也是不容錯過的重點。此外，阿喜製多羅（Ahicchattra，即今之拉姆納加Ramnagar）出土的貴霜王朝坐佛像及三尊並列的藥叉女 (Bhechadjagura；Yakshi) 雕像，曾於一九六三、六四年間運往日本，在「印度古代美術展」中贏得舉世注目。







（左）汲水的婦人　新德里郊外；印度特有的景象。

（下）加爾各答街道　街道上熙來攘往的市民，充滿蓬勃朝氣。

英國麥肯錫(Mackenzie)上校一七九七年發現的阿瑪拉瓦底(Amaravati)大塔部分殘片，昔日雄偉氣派雖已不再，依舊讓人緬懷古王國的華麗丰采；而笈多王朝（Gupta Dynasty）時代鹿野苑派(Sarnath school）作品也非常值得一看。中世紀以後的展示項目主要是從奧立沙省(Orissa)和邁所省（Mysore)蒐集而來的耆那教(Jainism)、興都教神像與佛教密宗尊像，東南亞地區的作品也有不少陳列在其中。

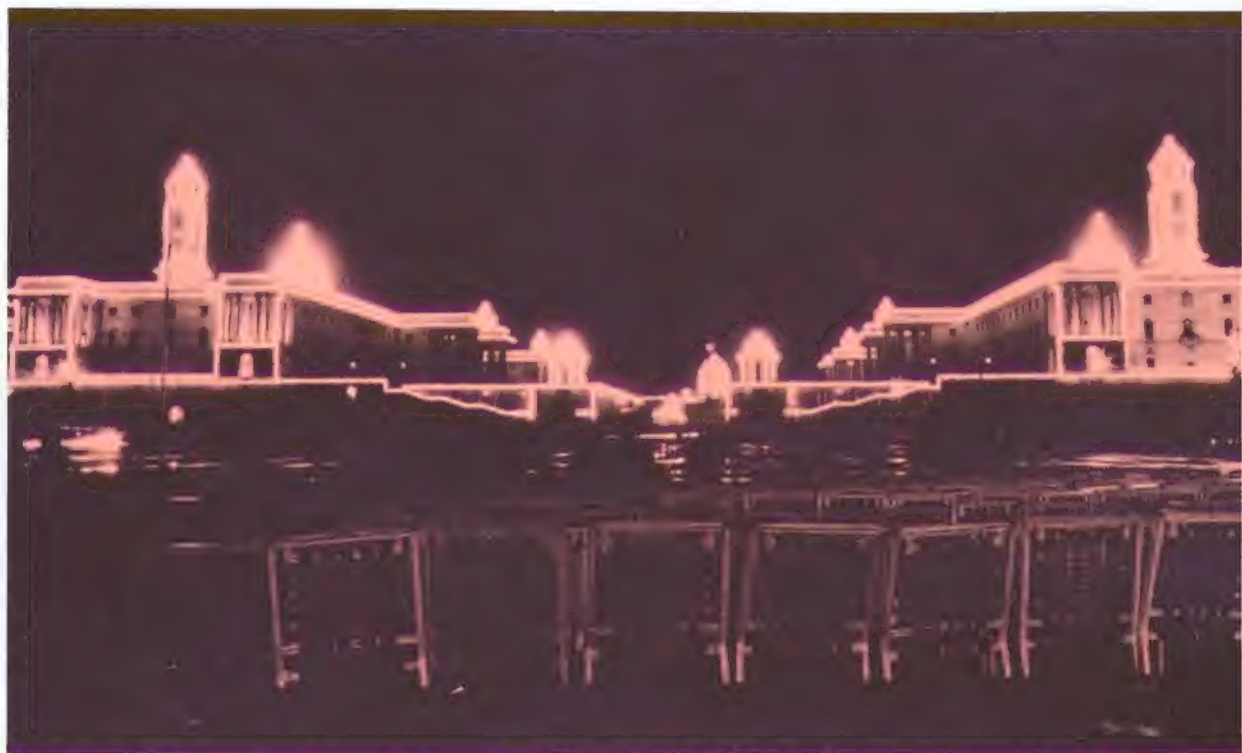
除了上述種種，加爾各答博物館史前時代和原始時代的遺物，還有古代錢幣、染織作品和纖細畫的收藏，無論質或量方面的評價都非常高。

新德里國立博物館

德里市(Delhi)由從前的舊德里和英國在舊德里南邊建立的新德里兩大區域組成。與雜沓零亂的舊德里相比，新德里的街道整齊清潔、總統官邸及政府機構建築宏偉可觀，行走其間最直接的感受就是新穎和進步。本書的第二個介紹重點——國立博物館（National Museum，書中稱新德里國立博物館）就坐落在貫穿新德里、寬闊有如公園般的王道(Raj Path)中央南側。

新德里國立博物館創立於一九四九年八月，一九六〇年十二月遷移至現址，和加爾各答國立博物館比較起來歷史的確短得多，但是也正因爲如此，訪客更能夠在現代化的設備和明朗清爽的氣氛下欣賞館內的展示。近年來，在印度政府的積極努力下，新德里國立博物館發展出與注重傳統的加爾各答博物館迥異的蒐集路線，館內收藏不斷增加，值得注意的傑作更是多不勝數。新德里國立









（右上）新德里的夜景　國慶（一月二十六日）之夜，燈火輝煌的政府機構建築。新德里市內盛大的遊行慶祝活動（右下）。（左上）德里的黃昏　圖中是印度最大的清眞寺中馬•馬士吉得（Jama Masjid）。

博物館設有一所分館——亞洲古物博物館（Asian Antiquities Museum），由於位置稍嫌偏僻，容易爲人忽略，但是館內有關斯坦因（Sir Mark Aurel Stein, 1862～1943）的壁畫却非常可觀，本書第三室介紹的就是其中的代表性作品。

新德里國立博物館是一棟三層式建築，設備完善，規畫合理，在印度的博物館當中算是數一數二的。從正面入口經過長廊進入第一間展示室，印象最深刻的大概就是馬亨佐達羅(Mahenjodaro)和哈拉巴(Harappā)出土的印度古文明遺物。陰刻在西元前三千年方形印章上的駝牛像和今天印度各地常見的聖獸形象並無二致，而獨角獸、聖樹、神像的花紋和刻在上面的印度象形文字却充滿了現代的氣息，實在是不可思議。

哈拉巴出土的人體石雕〔圖4、9〕，以前看過圖片總以爲體積應該很大，沒想到只是小型的作品；一些照片中常見的玩具和小動物像等，親自接觸實物感覺分外可愛。另外，各種造形優美的彩陶作品也很能吸引訪客駐足觀賞。

氣勢磅礡的佛像與興都教雕刻

接下來的孔雀王朝 (Mauryan Dynasty) 和巽加王朝 (Sunga)文物，有馬朱拉出土的佛塔欄楯浮雕，體積雖小却十分珍貴的怨婦像和巴爾戶得出土的欄楯笠石、建築裝飾等等。隔鄰的狹長展示室裡，印度藝術的三大源流——貴霜王朝的犍陀羅雕刻、馬朱拉雕刻以及南印度伊克斯梵古(Iksvaku)王朝的龍樹(Nāgārjunikondā)雕刻齊集一堂，有心的訪客自可對照比較三者間的差異。此外，由笈多王朝的大批雕刻作品，訪客們









（右）新德里國立博物館　面對民道(Jan Path)的正面入口。
（左）興都教藝術展示室　新德里國立博物館。
（左下）新德里國立博物館的分館　陳列著斯坦因蒐集的壁畫。

也不難分辨出馬朱拉派與鹿野苑派的特色。

在中世紀文物的展示室，多羅菩薩和摩利支天等密宗佛像、頭戴寶冠的降魔成道像等帕拉(Pala)王朝的造形傑作，還有那爛陀(Nalanda)出土的典型帕拉王朝的釋迦八相像，一直都是衆人注目的焦點。

其實，中世紀作品中予人印象最深的還是那些線條粗獷而生動活潑的興都教雕刻。青銅作品展示室內充滿官能性與力動感的南印度雀拉(Chola)王朝雕像與佛教雕刻的表現截然不同，精緻細膩的技巧却令人不得不嘆服。著名的兩尊舞者之王濕婆神像(Siva Natarāja)便是這一類雕像的最高傑作。

貴重的文書都收藏展示在二樓的特別室裡。第一間是阿姜塔(Ajanta)、艾洛拉(Ellora)、皮達爾科拉(Pitalkhora)和巴格(Bagh)壁畫的臨摹作品，第二間是貝葉經、波斯繪畫，以及深受波斯繪畫影響的蒙兀兒纖細畫等等，數量非常可觀；至於中亞佛教繪畫部分，都是斯坦因蒐集來的壁畫。這些作品全部陳列在玻璃櫃中，由於燈光昏暗，不易看淸，但是龐大而華麗的畫面相連並列，確實令人心動。三樓的人類學展示重點在於各地區的民族服飾；木雕展示室裡的作品包羅極廣，尼泊爾、瞻巴(Chamba)、古加拉特(Gujarat)和拉加斯坦(Rajasthan)的傑作尤其引人注目。另外，染織作品和古錢方面的收藏無論質量也都是印度國內屈指可數的。下面，就讓我們一起來欣賞加爾各答和新德里國立博物館裡的珍藏吧！

印度國立博物館

中文版編譯人員

主譯／陳清香・楊白衣

校訂／林宗華（紡織部分）

林明德（歷史部分）

金榮華（印度文化部分）

徐頌仁（音樂部分）

藍三印・朱廣興

林芬蓉（語文部分）

資料協助／石再添・李志夫・吳文星

孫林耀明・黃耀能

圖片索引英文主譯／林郁方

總編輯／賴金男

企劃執行人／易素玫

編輯／朱廣興・林芬蓉

徐台娣・陳秀蓮

助理編輯／林玟玲・侯麗玲・陳鳳珠

美術編輯／古進隆・李素眞

第一室
印度文明的曙光

距今約四千年前，印度次大陸的一角已經發展出具有完善城市規模的燦爛古代文明。雖然沒有豪華、雄偉的宮殿或神殿，但是，當時的文明却與今日印度人的生活有著密切的關聯。現在，就讓我們以新德里國立博物館誇耀於世的衆多傑出文物來敲開「印度河古文明」的門扉。



1　**青銅舞孃像**　馬亨佐達羅出土的青銅製舞孃像，是印度河文明(Indus Culture)古物中的佳作之一；雖然具有一〇・五公分高，但是右手叉腰。裸裎而略慵懶的神態却顯得相當迷人。尤其是豐厚的嘴唇與浮腫的眼睛，與今日印度的德拉維底人(Dravidian又譯為荼盧毘荼族）頗為相似。



2 新德里國立博物館的史前室 由於剛創立不久，該館的展示佈置均纖塵不染而且清晰易懂。爲方便參觀，幾乎延伸到參觀者跟前的陳列櫥都經過精心設計，很容易就將人引導進展示物的世界裡。本室中所展示的四千年前陶器，至今仍有部分是印度鄉村居民日常使用的器皿，親切感油然而生。

3



印度河的城市文明

據說馬亨佐達羅和哈拉巴等大城市的半徑長達五公里，當時人口超過三萬。可分成城寨與住宅區的城市是在周詳的都市計畫下興建完成的；由四通八達的街道劃分成有如棋盤一般整然有序的市區中，到處是高牆環繞的民宅。這些建築不但未含任何宗教色彩，也不代表世俗權勢，換句話說缺乏富藝術價值的作品；但是，只要仔細欣賞玩味所有的出土古物，往往能體會到工匠細膩精巧的技法而愛不釋手。現在，就讓我們來欣賞新德里國立博物館的代表性珍藏。

3 石灰岩製男性頭像　這尊馬亨佐達羅出土的頭像，比其他人像的頭部高出一七・五公分，可能是巨型半身像或半像的一部分。頭髮以髮帶向後盤紮，嘴邊留著絡腮鬍而鼻下剃得非常乾淨的造形，令人一看就聯想到著名的「沙門像」（現在收藏於巴基斯坦喀拉蚩Karachi國立博物館），不過神情較爲柔和、自然。雖然並不清楚那些鑲嵌的眼和耳原來是什麼樣子，但是卻具有類似祭司王（國王兼任祭司長即稱祭司王）的神態。

4・9 石灰岩製男性軀體雕像　二者都是哈拉巴出土的小型雕像，圖4中的雕像高僅九・二公分，圖9的僅十公分。如圖所示將實物放大後仍能保持原有的氣勢，主要是蘊含著高度美感的緣故。這種頭部與手臂可以組合的形式充分表現出技法的精巧，在其他種類的雕像中也不乏其例。一般咸認圖4是較晚出現的藥叉像，圖9是舞者之王濕婆神像的原型；不管眞相如何，事實上兩者皆富有濃厚的印度色彩。

5〜8 凍石印章　若論及雕刻技法的精緻，像這種以邊長3〜5公分小石雕刻而成的印章可能就是最好的範例。印章的用途有封泥、捺印、護身等多種說法，但是，印章上雕刻的動物象徵與文字卻至今仍然謎雲層層不得其解。

4

5



6



7





9

8

10

13



11　駝牛和羊的陶偶　由圖中這尊頭部可以活動的駝牛像，就可以明白陶偶通常都不是信仰崇拜的對象。這種製造玩具的閒情雅興和遊戲精神，正是創造文明的根源。圖左綿羊一對卷曲的巨型犄角非常可愛。

12　駝牛陶偶　對印度河畔的人們而言，黏土是最容易獲得的材料，所以他們利用黏土表現豐富的創意和虔誠的祈禱心意。陶偶中最受印度河畔人們喜愛的主題就是聖獸駝牛。

11



12





陶偶與宗教

　古代文明就是藉著兼具世俗與宗教權威的祭司王的存在，而締造繁榮景象的歷史軌跡。馬亨佐達羅的浴場或許就是顯示這種宗教權力的存在，但是事實上，印度河文明中既無埃及法老王金字塔一般的世俗建築，也無類似美索不達米亞（Mesopotamia）大神殿的宗教建築。

　不過，從爲數甚多的出土陶偶中却可看到至今民間仍普遍信仰的地母神及聖獸（駝牛）。雖然其中有些可能純屬玩具，但是透過這些表情天眞、與當時人們生活密切相關的陶偶，就可以瞭解到昔日信仰的本質。

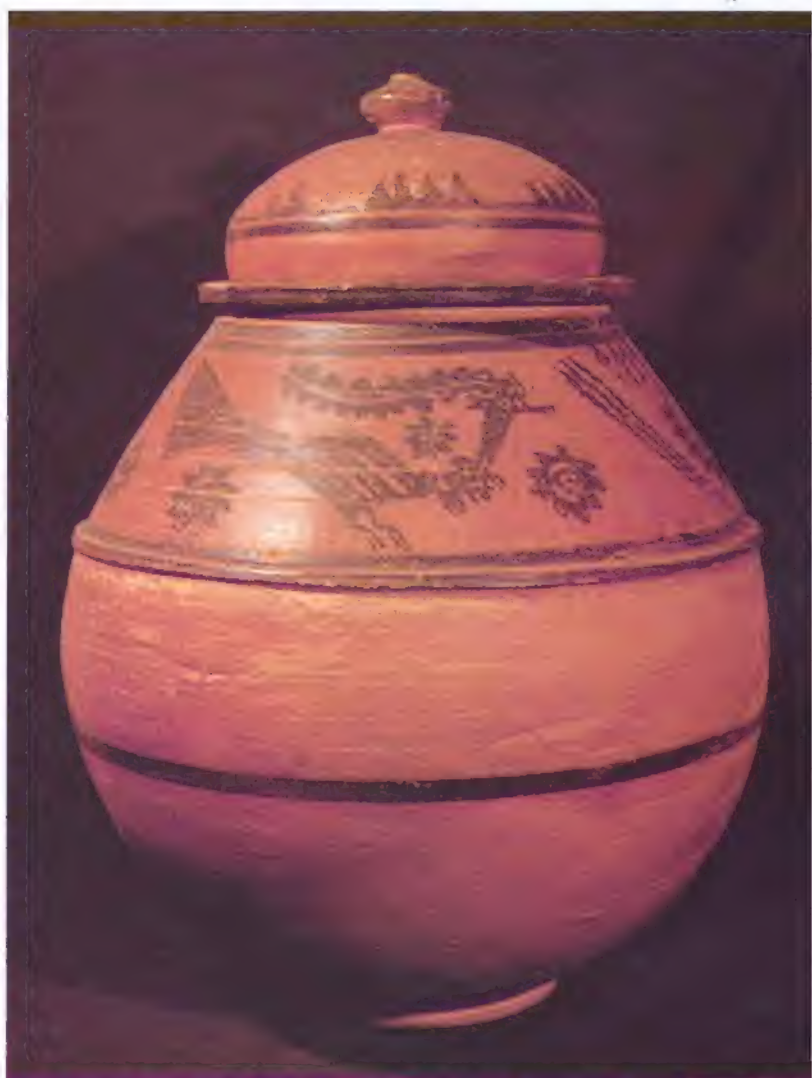
10　**各種陶偶**　雖然黏土俯拾即是，而且很容易用來表現人們的創意，但是，能如此逼眞地將當時的生活眞相呈現出來的例子却不多見；如抱鴨子的男孩、洗衣女、攀樹嬉戲的猿猴等。在印度河文明遺物中，直接描繪各種生活型態的陶偶數量相當多。透過這些陶偶，除了可以瞭解當時的生活情景外，還可以感受到他們蓬勃的氣息。

13・14　**地母神像**　陶偶中最富宗教色彩的就是這一系列的地母神像；從圖10可以看出，當時的女性似乎喜好蓬大的髮型，不過，這尊陶偶的髮結有點特殊。頭、胸、腰部所配戴的許多裝飾品與現代的大異其趣，可能是高貴身分或聖性的表徵吧？職司植物生死的地母神在以農耕爲基礎所發展的文明中，一直是生命泉源——大地的象徵。

17



15



生活與容器



18

16



15・16　H墓地文化的骨甕及甕蓋　H墓地文化雖已由哈拉巴遺蹟一角的H墓地而知梗概，但是除了巴哈瓦浦(Bahawalpur)地方略見分佈的痕跡外，眞正分佈範圍及文化特性至今依然不明。因爲這種文化中由黏土燒製而成的陶質容器皆具有骨甕的特殊用途，所以外觀和印度河文明的陶器大不相同；也有人認爲是屬於印度河文明末期的樣式。有些高達七十—八十公分的骨甕中收容著重葬的骨骸，甕及蓋口都以黑色彩紋描繪出被認爲是運送死者靈魂的孔雀等神話主題。

遠在一萬年前，不論汲水、盛穀或釀酒，各種容器便與人類生活息息相關，可以說人類的祖先就是靠這些容器維持生存；一個人壽終正寢後，又被放置進這些容器之中；換句話說容器猶如母胎，不但孕育我們人類，同時也是我們人類生命的歸宿。

容器和藉權勢建造的大建築或豪奢的藝術品截然不同，不論大小都存在我們的日常生活當中，或許這就是我們觀賞印度河文明的陶器時，往昔生活情景會一幕幕浮現在眼前的原因吧！



17・19 印度河文明的彩陶 彩陶是在素胚上先塗紅泥再施黑色彩紋的美麗作品。除波紋、交叉圓紋、格子紋和魚鱗紋等幾何圖形外，也有棗椰樹、菩提樹等植物圖案以及孔雀、鹿、魚等動物圖案；可是人像卻很少見，這點很令人費解。圖19這件造形優雅的貯藏用大陶甕就是典型的例子；口部外緣有可使蓋子密合的邊。

18 印度河文明的素陶 印度河文明的陶器中，彩陶因較引人注目、特徵又明顯而常被談論；但是就數量而言，卻以日常生活中的陶製無紋容器居多。種類包括壺、甕、缽、皿和杯等，其中尤以尖底高腳杯、大酒杯及多孔陶器等，堪稱印度河文明中的典型作品；皆以轆轤製成。

20



有關印度河文明的起源，很遺憾地我們所知非常有限。大約在五千年前，人類已在俾路支(Balūchistān)丘陵開墾貧瘠的荒地，進入了農耕生活。後來，在印度河平原上更形成大規模的聚落，或許這就是孕育印度河文明的母體。

進入城市生活後，人類仍一本初衷從創造器物中獲得無比的喜悅。陶器上美麗的彩紋想必就是超越實用的範疇，只爲表現內心喜悅的心血結晶吧！

初期農耕文化

20～22 納爾文化的彩陶 分佈在俾路支丘陵中南部一帶的納爾文化（Nal Culture）以美麗的彩陶著稱。大多先施乳白色泥釉，再配上黑褐色的希臘字母中第十八字「Σ」（相當於羅馬字母的S）形紋、山形紋，環紋等幾何圖形，或魚紋、菩提樹紋等帶狀彩紋，與其說美麗不如說別緻來得恰當。容器造形除圖中所示之外，還有許多有座大酒杯。圖20中的彩陶描繪印度河文明中最受喜愛的菩提樹，未加粉飾的下半部反而令人有親切平實之感。圖21、22中夾雜著「Σ」形圖紋的彩陶也十分出色。



21

22





23 阿姆利文化的陶器殘片 以分佈範圍而言，阿姆利文化 (Amrit Culture) 似乎與上述納爾文化有很深厚的關係，但是，以紅地黑彩爲主的陶器却與納爾文化迥異。到了後期，多在略帶粉紅地上配以黑、褐、紅或橙等色的幾何圖紋，確立了獨特的阿姆利風格。不過，從寬幅的黑色帶狀圖紋仍可看出與印度河平原科特迪吉文化 (Kot Diji Culture) 的關聯。加爾各答國立博物館藏。

24・25 沙來可拉遺蹟出土的陶器殘片 印度河文明締造之前，以分佈範圍幾乎與後來的印度河文明一致的科特迪吉文化爲主，伴隨大規模聚落而來的文化在各地相繼發展。這些文化是否直接與印度河文明有關尙無定論，但是在整個印度河文明孕育和形成的過程中，無可置疑地扮演了重要的角色。圖24、25是近年在巴基斯坦西北部的塔克希拉(Taxila)遺蹟沙來可拉 (Sarai Khola) 附近所發掘暴露在崖壁周圍的陶器殘片。借助轆轤在紅地上描繪的黑色帶狀花紋十分美麗。





26 那達托利出土的陶器 印度半島內陸的德干高原（Deccan Plateau）上，自史前時代以來即有多條縱橫交錯的貿易道路，尤其在將印度次大陸隔成南北兩半的那巴達河(Narbada R.; Narmada R.) 流域內，不但形成當地特有的文化，而且那達托利（Navdatoli)遺蹟也發現了德干高原其他文化的陶器。其中最具特色的是在紅或乳白地上配以黑色動、植物圖紋的「馬爾瓦陶器」(Malwa Pottery)，大部分是類似白蘭地酒杯的陶杯、帶注口的陶器以及廣口壺等。有人認為這種造形的陶器應源自伊朗高原，不過，這個問題和陶器的特性至今仍不甚清楚。高度由左至右各約為十七、十、十四公分。圖27、28和30皆收藏於德干大學。

27・30 佐爾衛文化的陶器 由那巴達河南岸半馬哈拉什特拉省（Maharashtra)普拉瓦拉河上游一帶，是「佐爾衛文化（Jorwe Culture)的搖籃，有佐爾衛和尼瓦沙（Nevasa)等代表性遺蹟。這種在略帶褐色地上配以黑色幾何圖形的陶器，偶爾也出現動、植物圖紋；整體說來圖案都很單純，大多為圓底造形，有碗和缽，數量多種。圖27的長注口陶壺，圖30右側腰部呈「く」形的缽，以及圖30右側器身凸出的壺等，都是深具特色的作品；表面似乎都未經研磨所以顯得極為粗糙，樸拙。圖27的陶壺高約十五公分；圖30右側的高十二公分，左側的高八・五公分。



德干高原的各種文化

在印度河文明之後，印度次大陸中央的德干高原上發展出以富足農耕生活為基礎的文化。當時已有相當規模的部落，人們居住在茅草頂的圓形房屋內過著安定和樂的生活。

遺憾的是該文化的起源至今仍然不得而知。白蘭地酒杯形的新造形容器，印度河文明之中所沒有的長頸陶器，也有人認為可能與伊朗高原有關。事實上不管如何，當時的人們與今日的德干農民完全一樣，一輩子過著紮根於印度土地上的安定生活。







28 南印度新石器文化的陶器 南印度的開發較印度河流域或德干高原北半部為遲，不過自西元前一千六百年前後開始，以喀納塔卡（Karnataka，舊稱邁所）地方為中心展開了製作圓底磨製石斧的新石器文化。圖28中屬於此種文化的灰色研磨陶器，器身寬廣重心又低，注口細小的特殊造型非常引人矚目。特卡科塔（Tekkalakota）出土，高約十八公分。

29 南印度巨石文化的赤色黑緣陶器 西元前五百年以後，巨石文化遍佈整個南印度，圖29就是這個文化的典型陶器。左側的陶器高約十五公分。









恒河平原的開發

印度河文明衰落以後，印度次大陸西北方的外族雅利安人(Aryans)入侵，屬於印度河文明人的部分後裔因而向東遷徙。不久，雅利安人也開始使用鐵器，積極開發叢林密佈的恒河平原，並且遺留下美麗而脆弱的帶有黑色彩紋的灰陶。未幾，恒河平原出現了原始型態的初期國家，後來，此地遂成為印度歷史開展的中心地；到目前為止，大多數印度人依然把恒河平原視為孕育印度文明的搖籃。

32 初期歷史時代的赤色黑緣陶器 這種器身上端與內部因燒製時使用還原焰而呈黑色，整體而言卻屬於研磨得相當細緻的陶器，最早出現在印度河文明衰敗後的西印度地區；不久由南印度一帶遍及東印度部分地區，並且一直延用至歷史時代。圖中是加爾各答國立博物館以南印度陶器為中心的展示。





31 北方黑色研磨陶器 西元前五百年左右，佛祖釋迦牟尼在恒河流域一帶說法時，這種陶製得有如金屬器具一般的黑色陶器已經廣及北印度地區了。

33・34 彩紋灰陶 西元前五百年的北印度，尤其是旁遮普(Punjab，即五河地區)至烏塔普拉德什省(Uttar Pradesh)一帶已使用灰地黑色幾何圖形的陶器；一般都認為這是西元前一千五百年前後入侵印度次大陸的雅利安人後裔所遺留的彩紋灰陶。儘管如此，分佈範圍卻始終無法普及到製作並使用赤色黑緣陶器的東印度地區。圖33的梅花彩紋淺缽直徑二十九公分，圖34是缽、壺及殘片。









35～38　恒河平原的銅製遺物　關於印度河文明後期及後來各文化的發展，不明之點甚多。恒河和朱木納河（Jumna R.; Yamuna R.）流域曾發現數以百計的銅器，究竟是何人於何時所作，衆說紛紜，莫衷一是；然而，近年來以同時出土的陶器詳加考證的結果，這些銅器可能是承襲西元前一千二百年的印度河文明系統的說法較佔優勢。但是，圖35、36中的棒狀斧及平斧，圖37的「大」字形銅器，圖38的有鈎槍尖和觸角狀有柄銅等，都是印度河文明以及其他文化中無法見到的作品；同時由於製作技法太過獨特，令考古學者大感迷惑。

40



39

41



39 狀似猿猴的陶偶 史前時代以來的陶偶傳統，到了歷史時代以後發展出各式各樣的變化。這尊乍看類似猿猴的陶偶是西元前三世紀孔雀王朝的作品，馬朱拉出土；以阿育王爲中心的大帝國歷史中，竟有如此精緻而且幽默氣息濃厚的作品，令人不禁莞爾之餘大感意外。但是，這些陶偶並非純粹的玩具，或許具有某種呪術的意義。高九公分。

40 奉獻用陶板 藉助奉獻陶偶以祈求五穀豐收的傳統，從史前時代承繼而來。圖中這一對略帶色情意味的男女陶偶，是西元前二世紀時利用模型大量生產的巽伽王朝作品。高約十六公分。

41 地母神像 這尊類似訶梨帝母、鬼子母神的陶偶是孔雀王朝的大地母神。塔克希拉出土。高約二十公分。圖39、40都是新德里國立博物館的藏品。



42 加爾各答國立博物館的史前室　展示哈拉巴、馬亨佐達羅出土的赤土陶偶及陶器等各式各樣文物。



43 以馬亨佐達羅遺蹟博物館中印章爲題材的浮雕



44 印章　與康寧翰最早在哈拉巴遺蹟發現的印章同類。

印度河文明的興亡

謎底待解的古代城市文明

文明的發現及範圍

古文明之謎

在殘酷的英國殖民地政策下飽受剝削、欺凌的印度，探求民族根源的研究工作卻由一些英國考古學者首開其端，實在是一件相當諷刺的事情。十八世紀以前，從未有人從事過印度史前時代的考古研究工作；一直到一七八四年英國的瓊斯爵士在加爾各答創立「孟加拉•亞洲學會」以後，學者們開始以梵文爲媒介展開印度上古史的研究。今日加爾各答博物館的豐富藏品泰半得自當時孟加拉•亞洲學會的蒐集（圖42）。

印度這個誕生了佛陀，後來並且曾引發亞歷山大大帝征服野心的國家，雖然使英國人大感興趣，但是，他們對印度的研究主要集中在殖民時期的一小段而已。當時，即使是印度人自己都沒有想到早在三千年前，印度也曾經開創了足與美索不達米亞和埃及媲美的燦爛古文明。

康寧翰的發掘

十九世紀中葉，印度考古局長康寧翰曾二度探訪印度河文明時期的大都市——哈拉巴遺蹟，但是也未曾發現到古文明的存在。一八七二至一八七三年間，康寧翰掘出了文明的重要指標——印章（圖44），但是當時他卻以爲是外來的物品而只提出簡單的報告；此後約五十年間，始終無人再注意這個遺蹟。

一九二一年，發掘哈拉巴南方六百公里處的馬亨佐達羅遺蹟時，才有人猛然想起五十年前所掘出的印章（圖43）。雖然起初馬亨佐達羅被認爲是佛教遺蹟，但是由於古蹟的發掘使這兩處遺蹟間的廣大區域，曾經建造大規模城市的未知古文明呈現出鮮明的輪廓。

印度河文明的發現

確定了這個文明的存在後，除了早期被忽略的許多遺跡之外，由於重新努力探察，又以包含馬亨佐達羅以及朝努達羅（Chanhu-daro）的信地（Sind）一帶和含哈拉巴在內的旁遮普一帶爲中心，發現了數十處屬於同一文明的遺蹟。由於這些遺蹟都位在印度河流域，所以把發現的文明稱爲「印度河文明」（圖45）。

此外，當時一般人都認爲古文明是受惠於大河所發展的「河川文明」；單就文明靠農耕經濟支撐的這一點來說，無論是否有大規模的灌溉設施，河川都是文明興起所不可欠缺的條件，所以稱這個古文明爲「印度河文明」。

世界上分佈範圍最廣的古文明

但是，今天我們只要從馬雅（Maya）或印加（Inca）文明的形成就可以瞭解河川並不是文明興起的必要條件，如邁諾亞文明（Minoan Culture，或稱愛琴文明，以克里特島爲中心）就是由海洋發展出來的文明。事實上，如果光有印度河，而沒有和波斯灣頻繁的交易活動，那麼，印度河文明可能就難以成形了。至於遺蹟的分佈也不限於印度河平原，東西從伊朗、巴基斯坦境內到德里附近，南北則從喀什米爾的入口查摩（Jammu）到德干高原西北端。

這片廣闊的分佈範圍若以直線計算，東西達一千六百公里，南北有一千四百公里。當然這個範圍內並非每個地區都有遺蹟，例如塔爾沙漠（Thar Desert，另稱印度大沙漠）就是屬於空白的地帶，可是就某種意義來說，涵蓋範圍如此廣的文明可說是無與倫比。

雖然以分佈而言這是世界上地域最廣的古文明，可是却不必給予過高的評價；因爲生活在這一大片區域內的古代人民並非完全過著「文明」生活，也就是說未必都過著進步的城市生活。

新的謎題

人們所以會認爲這些遺蹟屬於相同的文化，是因爲發現了陶器和石器等共同的文物；換句話說，由於文明中的物質基礎——人民生活器具的共同性構成了上述的廣大分佈地區。不過，這並不表示地區內所有的人都過著相同水準的生活。

考古學上將這類出土物總稱爲「文化」，但是這種



印度河文明遺蹟分佈圖

文化的範疇並不等於文明的範圍。事實上，今日所發現的三百多處遺蹟幾乎都只有相當於「村落」的規模，不但大多沒有馬亨佐達羅、哈拉巴等遺蹟中所見的磚造豪華住宅，甚至有些連青銅器、陶偶和印章都沒有。

雖然印章上的文字迄今仍無法解讀，但是，可能在經濟活動中曾經擔任重要的角色，或具有某種特殊的宗教意義。也有人認為沒有這類印章的社會，便不可能對印度河文明國家的興起有所貢獻，因為他們的人民甚至連字都不認得（或者根本沒有識字的必要）。

文明之謎依然未解

雖然如此，根據推測至少在六、七百年間一直使用同一類型陶器和石器的社會，竟然分佈得如此遼闊，實在有點不可思議；也許當時有某個強有力的政體掌握了這塊地區，不過，眞相如何至今仍不得而知。

有人認為只要能夠解讀這個文明的文字，眞相必可大白。其實，文字的瞭解固然可以知道許多以往不清楚的事情，但是未必就能說明整個文明的來龍去脈；因此由考古學家從多方面進行研究或許是比較踏實的作法。

印度河文明如何興起，如何衰亡，當然是一個重要的問題，同時年代也必須考證清楚。不過這些問題且留待後面討論。現在，讓我們從大城市的遺址來瞭解典型的「文明」生活。

城市文明的特性

聳立街道上的城寨

印度河文明的大城市遺址，除馬亨佐達羅和哈拉巴之外，卡利邦根(Kalibangan)、洛塔(Lothal)、索科塔達(Surkotada)等似乎都是以一地一城的型態被發現。這些城市中，前二者略具首都的規模與功能，可能由此統轄各地。但是，究竟使用何種方法統治這片遼闊的「國土」？這又牽涉到政治結構的問題。此外，還發現這些城市有幾乎相同的都市計畫，這也是一件相當有趣的事。







47・48 馬亨佐達羅遺蹟的城寨部分 重要的建築林立，圖47是穀倉，圖48是集會所遺址。

所有城市的市區都劃分爲二大部分，西側常建設成城牆高聳的城寨形式，是政治和經濟的中樞（圖46），並可俯視東側住宅區寬廣的街道。

重要穀倉的功能

這種最典型的城市型態可在馬亨佐達羅看到；該市的城寨是在高達十公尺的基壇上圍築高牆而成。內部有磚砌的大穀倉（圖47）以及被稱爲「大浴場」可能是爲參加宗教儀式之前的淨身用建築；此外，還有僧侶住處、教學場所和集會所（圖48）等建築緊密相連。

哈拉巴的穀倉設在城寨外河畔，或許是爲了便於搬運由各屬地送來的穀物。每一個城市的穀倉規模都十分龐大，似乎擔負著極爲重要的作用；這是瞭解印度河古文明政治與經濟結構的關鍵。

富足的城市生活

住宅區也是整個都市計畫的一環，由四通八達的東西南北走向街道分隔成棋盤似的區域中，又建有網狀分佈的小徑。市民的住屋戶戶相連（圖49）、家家有井，中央並有庭院，四周環繞著相向的房間。

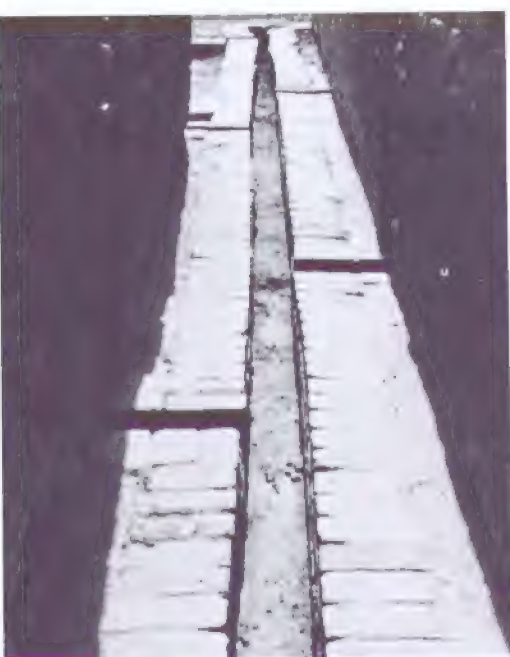
一般人民，至少居住在市中心的市民在大多是二層建築的住家中所過的生活，似乎都相當富足而安定。由於文明的發展所產生的貧富差距，撇開哈拉巴穀倉附近的勞工住宅區不談，在大城市內只是房子的大小有別，其他方面並不顯著；當然這種城市生活可能都得仰賴鄉村中數十萬貧苦大衆的支持。

公共設施完善的都市計畫

都市計畫中最令人矚目的是完善的下水道設施；從各家流出的污水先在屋外的蓄水槽內沉澱污物，澄清後的水便流入有如暗渠的小下水道，再匯流到寬大的下水溝，最後導入大街道路面底下的下水道。有些家庭甚至備有冲水式廁所及垃圾槽設備；也有些家庭有使二樓污水經由埋設在厚壁中的水管排入下水道的設計。

住宅區各處均設有崗哨以保護居民的安全；總而言之，這個注重公共設施的都市計畫確實是非常完善。城寨部分的建設情形也是一樣，與神殿、宮殿林立的美索不達米亞都市及王陵密佈的埃及各地形成強烈的對比。然而，這些完善的公共設施是否眞是爲市民建設的呢？

・b



49・a

49 a・b 馬亨佐達羅的住宅區 該遺蹟的都市計畫中包括有排水溝（b）等公共設施。a是HR地區的小徑。



50 凍石製男性半身像 可能是祭司王的石像。馬亨佐達羅出土古物，巴基斯坦國立博物館（喀拉蚩）藏。

這個既無攻擊性武器，也無華美奪目「藝術作品」的文明，實在是古代文明中的一個特例。

幾種推論

就像宮殿與神殿的競爭和對抗等政治問題可由美索不達米亞古文明中清楚看到一般，古代文明中，國王經常擁有神聖的宗教權力，最典型的例子就是兼任祭司長，即所謂的祭司王。從印度河文明的廣大領域中，不難想像應該有一位英明而強有力的祭司王統治；然而，在出土物和遺址中卻找不到任何證據。

至於馬亨佐達羅出土、眼睛半閉好像在冥思的男性半身像（圖50），是否祭司王則議論紛紛尚無定說。這尊像的出土處，有一幢結構與一般民房不同甚至類似神殿的建築，不過，規模只有神祠一般大小而已。此外，有人認爲在後世建立佛塔的城寨東端可能埋有神殿尚未發掘，這可能只是一種過分樂觀的推測罷了。

世俗國家的特性

事實上，大量出土的表現地母神的陶偶和今日在印度仍廣受崇拜的駝牛陶偶、以及刻有種種神話故事情節及神像的印章等，在在都是不可或缺的宗教遺物。不過，這些都是小型作品，可能僅只是家族或個人的保存與收藏，並不足以說明整個國家的宗教權力。

因此，我們也可以將這種國家的特性定義爲「世俗國家」，重視公共設施就是這種特性的表現；洛塔地方類似港埠的遺蹟（圖51）則是與遙遠的美索不達米亞進行交易活動的證據，可見國內外廣泛而積極的經濟活動才是此一文明的支柱。

然而，這種規畫究竟出自何人之手？再以國內問題而言，支持城市生活的糧食及財富又是如何由各地集聚而來？這些問題至今依然不明。

文明的起源及衰亡

文明的創造者

究竟是誰在這片今天幾乎已不適合居住的熱帶沙漠荒地上建設巨大的都市、創造出分佈範圍如此廣闊的文明呢？這不僅是首次發現印度河古文明的人深感困惑的重點，就連今天的我們也引發出濃厚興趣。由於這個文明的發現事出突然，所以當初都誤以爲是受到其他文明影響才發展成的。

發掘工作並不能讓人瞭解初期的實際狀況，也是造成誤解的原因之一。經年累月所堆積的層位相當深厚，所以不論挖掘多深，出土文物的特性都大致相同；而且在挖掘到初期堆積層之前，印度平原豐富的地下水早已填滿了試掘的深溝。

由於印度河文明的時代較其他東方文明爲晚，所以如果以受美索不達米亞文明的影響來解釋其起源，所有的疑問便都可以迎刃而解。事實上，這裡的出土物也眞

51 - a





51 - b

51 a・b 洛塔的建築遺存 顯示印度河文明的國家與美索不達米亞間交易活動的港埠遺址。兩側刻有船隻的封泥印章（b）：馬亨佐達羅出土。

的有很多與美索不達米亞類似之處。

印度河文明人的特性 今天，我們已經瞭解大約在西元前二三五〇年至前一八〇〇年間，印度河文明因為黃金時期興盛的貿易活動而與美索不達米亞地區發生關聯（圖53、54）。也許他們曾經從美索不達米亞地區學習到了一些東西，不過，他們在印度平原上所開創的卻是屬於他們自己的文化，他們的民族本身也深具特性（圖55、56），使用的語言則可能是今日德拉維底族系各種語言的根源。

這種特性可由出土人骨的測定得到證實。有趣的是測定結果並非完全相同，充分顯示出當時的人融混了許多「人種」要素。然而，不論五河地區或是印度河流域一帶，出土人骨的測定值都約略與今日當地的居民相同；由此可知即使在印度河文明的分佈範圍之內，文明的創造者也並不是某個特定的種族。

其他共存光榮的文化 以往許多學者都認為要探索印度河文明的起源，必須先了解印度河平原西臨俾路支丘陵上的初期農耕文化。俾路支地區確實很早就與西亞地區的初期農耕文化有所接觸，其中庫利(Kulli)、基達(Quetta)等文化，甚至在印度河文明的黃金時期仍然持續不衰（圖57）。

近年來已經發現，與後期俾路支文化同時發展的是在丘陵外的印度河平原上已經不是村落規模的另一種城邑文化。在城邑文化的許多遺蹟中，有的在居住區域周圍建有堅固的圍牆，就像在哈拉巴或卡利邦根所看到的一般；印度河文明期的城塞就是建在這些堅固的圍牆之上。

最新的發現與研究成果 由俾路支出土的陶器造形與部分彩紋，也可看出與稍晚的印度河文明之間的關聯。無疑的，印度河文明發展之初，即使曾受到外來的某些刺激也都能加以吸收，慢慢地孕育發展出獨特的高度文化。

其中，最引人興趣的是在平原稍北方的拉夫曼•德里屬於此一時期的新發現。出土的印章上刻有常見於印度河文明的印章，雖然外形稍有不同，卻很可能是印度文字的原型。

由於這些事實，有人認為不能將這種文化看成比印度河文明更早的另一個文化，而應說是印度河文明的初期文化。若果真如此，印度河文明的肇始年代應該提早五百年，也就是在西元前二八〇〇年至前二七〇〇年之間（圖58）。

不論如何，最近的研究漸趨積極總是可喜的現象。根據這些研究，不但起源，甚至衰微、滅亡的問題也逐漸明朗化。由於這些研究都是利用科學的方法進行，並且以實際的資料為根據，所以更能取信於人。

黎俱吠陀的記載 約在二十多年前，一般人都認為印度河文明是因為雅利安人的入侵而滅亡。這種說法的根據是初期雅利安人所遺留的聖典「黎俱吠陀」(*Rig Veda*)；因為書上記載他們的英雄——主神因陀羅(Indra)消滅了土著民族、獲得「城堡破壞者」的別名，並解救了被解釋成「水濤」或「河川」的「鬱陀羅龍」。

其實這些記述可以有多種解釋；最離譜的說法是「黎俱吠陀」中為因陀羅所破壞的城塞可能不屬於土著民族，而是長年累月如浪潮般不斷遷入印度的另一個雅利安人集團所建造的。

最近，考古學方面的發掘與水利方面的科學調查已經超越純粹的臆測，得以逐漸瞭解文明衰亡時的真相。換句話說，從馬亨佐達羅的出土物和建築可認清印度河文明瓦解的原委；而哈拉巴遺蹟中，過去被視為年代較印度河文明為晚的「H墓地文化」（圖59），也被認為是該文明末期的特殊文化型態。

推翻雅利安神話 與其他地域比較起來，東部旁遮普地區印度河文明末期的文化留存得特別長久；這一點十足顯示出與「H墓地文化」並存的可能性。最近發現的幾處遺蹟，同時出土了末期印度河文明的文物，以及可能是雅利安人遺留的「彩紋灰陶」；甚至有人認為這些灰陶上的彩紋部分借用了印度河文明的陶器圖紋。

如果「雅利安人」真的與印度河文明人同時存在，並且向土著民族習得陶器的製作方法，那麼以前的說法就要整個推翻了。

今後我們所要研究的方向是瞭解文明崩潰的內在原因，以及每一個地方的氣候變化、河流的改道、地殼的變動、洪水或人為乾燥化現象等問題和文明盛衰間的關係。

古印度文明的形成

新文化中的古文明痕跡 如上所說，東部旁遮普地區在西元前一二〇〇年之前，也就是印度河平原上各重要城市已經滅亡後的五百年間仍可看到這個文化的影子；雖然為期甚短，但是印度河文明仍以某種形式留存在出土物中。

當時，東部的恒河平原製作了很多奇妙的銅製品；這些作品埋藏在地下無數年之後，經常與赤色陶器一起被發現。至於這些銅製品的作者及其生活情形，至今仍然不詳。

有人認為這些銅製品的製作技巧可能與印度河文明有關，但是仍然有待進一步的考證。總之，大約在西元前一千年左右，雅利安人已經開墾恒河平原並且發展出上述相當可觀的彩紋灰陶文化。

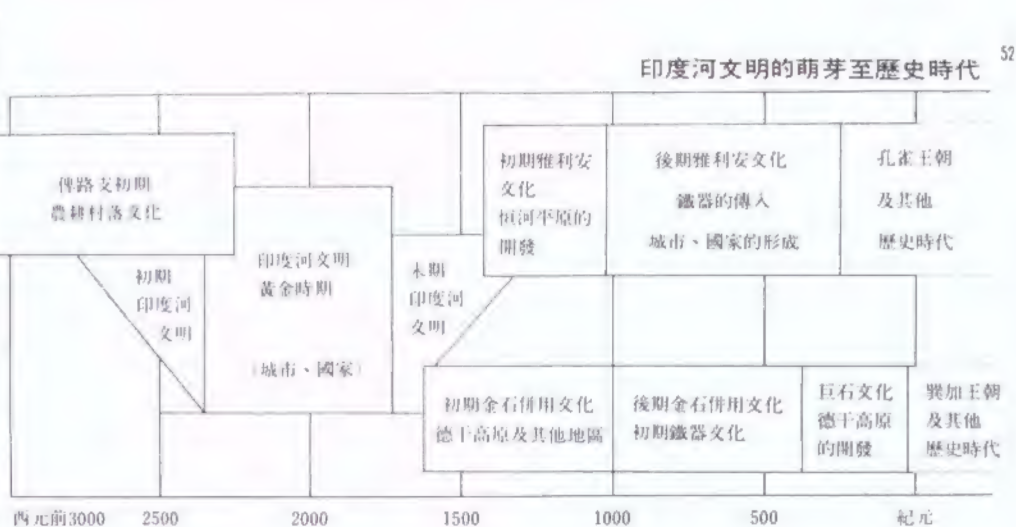
文化的融合 印度河平原上的印度河文明最遲約在西元前一七〇〇年開始衰落，此後便不再有任何更卓越的文化出現。這片曾經是文明的母體，並且促使文明綻放異彩的沃野，在假藉文明之名而濫加開發之下，當然難逃荒廢的命運。

另一方面，那些曾經在東南部從事海上貿易活動的人們，也在與平原地區同時或稍早被當時新興的土著文化所吞沒；這就是以赤色陶器和白描赤地黑線陶器為特徵的阿哈爾文化(Ahār Culture)。這種文化就是西元前二千年至前一千年間融合形成的新文化中極重要的一部分，從中印度一直發展到德干高原。

追溯印度文明的源流 雖然如此，仍有部分跡象顯示印度河文明並未完全消失。地母神的信仰、聖獸駝牛的崇拜、沐浴的習俗以及菩提樹的象徵等，不僅仍然是



53



52 印度河文明的萌芽至歷史時代

54 印度河文明期所使用的秤 這類度量衡器具都有嚴格的管制，足見當時交易活動的興盛。

53 裝飾品 由紅玉、瑪瑙、骨珠串成的裝飾品，偶爾銷售他地。



54



55

55 印度河文明的陶器 日常用器具。

56 印度河文明的陶偶 表現各種動物形像。



56

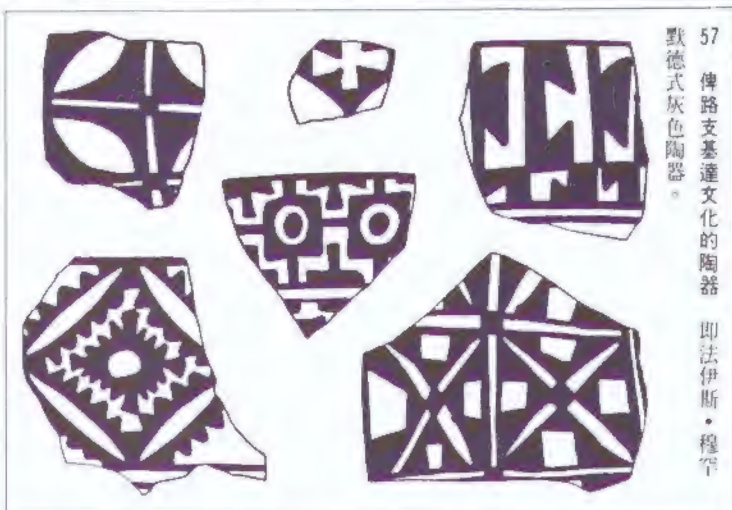
58 科特迪吉文化的陶器 科特迪吉是印度河文明肇始之前的文化。



58



57 俾路支基達文化的陶器 即法伊斯·穆罕默德式灰色陶器。



現代印度人信仰的特徵，而且前述印章上所刻的男神很可能就是今日興都教主神濕婆的原型。

在印度次大陸開花結果的輝煌文明，不管何種型態均成為今日印度文明的主要源流；在本質上，這也應該就是創造古印度文明的基礎。

歷史時代的序幕　定居於恒河平原的雅利安人後裔，早已脫離遊牧生活的型態而與當地土著混居並且逐漸同化。代表雅利安人社會意識型態、以婆羅門教(Brahmanism)僧侶階級為主的「種姓制度」（varnas），一方面可能是為了避免與土著混血同化所特別訂定的；可是，另一方面又不得不與在新的生活基礎上興起的戰士階層和富商階層妥協。

如果沒有鐵器等進步的金屬器具，要開發叢林密佈的恒河平原並非易事；可以說金屬器具的普及促使他們的陶器產生很大的變化。在廣闊的恒河平原以及北印度一帶，泛著類似金屬光澤的黑色研磨陶器取代了彩紋灰陶而盛行一時。「雅利安化」較為緩慢的東印度地區，赤色黑緣陶器的使用期間反而較長，相當耐人尋味。這



59　哈拉巴遺蹟的H墓地　末期印度河文明。

時已經是佛祖釋迦牟尼誕生於恒河平原上摩揭陀國(Magadha）的時代了。

各地域特徵的產生　儘管中印度至德干高原一帶的開發甚早，似乎仍欠缺邁入歷史時代的明顯前兆。西元前三千～紀元前後開創光輝彩陶文化的阿哈爾、馬爾瓦、佐爾衛、尼瓦沙諸文化（圖27、30），彼此間一面產生相互的關聯一面展開廣泛的發展，不過，似乎一直未能締造新的文明。

至於南印度一帶，經過漫長的新石器文化、金石併用文化之後，終於在西元前一〇〇〇年左右引進鐵器；從此，不但與北印度的發展相互呼應，而且自西元前五世紀以後突然發展出巨石文化。在歷史的開展上絲毫不比北印度遜色的南印度，早在史前時代就已經充分具備了獨特的性質。

此一事實可以說與其他地域有某種程度的關聯。由此可知，印度次大陸上幾個大區域內地域性特徵早在史前時代就已醞釀成形了。

（日本法政大學教授　小西正捷）

第二室 佛教藝術的源流

起源於印度的佛教掀起了蓬勃的藝術活動，成爲印度藝術的先驅，並且在西元五至六世紀達到顛峯狀態。此後佛教雖然在印度本土漸趨式微，但是佛家的思想與藝術卻遠播到東南亞、中國和日本，在各地生根、發芽、茁壯，終於綻放出獨特文化的燦爛花朵。現在就讓我們來探究一下佛教藝術的源流。



60 **劫樹** 加爾各答國立博物館入口大廳的正中央。劫樹是財神因陀羅的神樹，據說只要心有所求，都能讓人如願以償，因此又被稱爲「如意樹」。這件作品原來是石柱的柱頭，爲了顯示聖樹，四周雕有欄楯；圍繞樹幹垂掛而下的是裝著財寶的袋子。西元前二世紀作品，別士那加爾(Besnagar)出土。





61　巴爾戶得的欄墻　巍峨的塔門及欄楯以略帶紅色的硬質砂岩雕成，氣勢非常壯觀，不愧為加爾各答國立博物館的代表性藏品。塔門和欄楯佈滿浮雕，面對這些精心擘畫的動植物花紋，本生圖和佛傳圖，實在令人不得不為古人細膩超卓的技法而嘆服。

巴爾戸得的遺物

巴爾戸得的佛塔建於西元前二世紀左右的巽加王朝。巴爾戸得位於中印度拘睒彌城(Kausambi，即今之科沙姆Kosam)西南一百九十公里處，古時曾是工商業繁榮的交通要衝，後來埋沒在塵土中，一直到一八七三年才重見天日。英國軍官兼考古學家康寧翰經過詳細考證，確定那一片荒煙漫草便是印度古代藝術史上重要的遺蹟後，由友人協助發掘出了一部分欄楯和塔門，並移入加爾各答國立博物館加以復原，成爲世界知名的珍貴收藏。





62　塔門和欄楯　柱頭上垂下的蓮花瓣構成壺形，上面又安置著兩隻獅子，形式和阿育王石柱頗爲相似。左邊石柱內側中央以俗語（Prakrit，印度古代北方語言，即通俗梵語）雕刻著當地王族的奉獻銘。

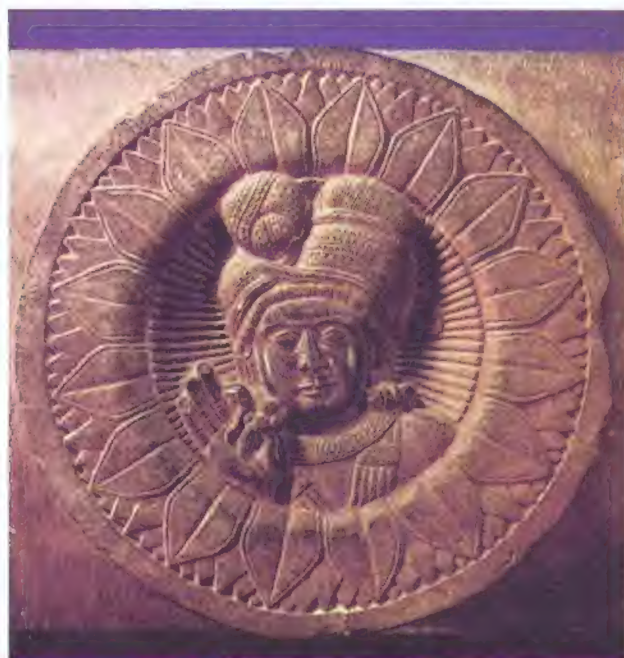
63　角柱人像雕刻　欄楯最靠近塔門的角柱上除了以高浮雕技法表現的門神像之外，也有騎馬和騎象的人像。赤足騎馬是印度式的造形，馬上人物所持的杖狀幡，形式與阿育王石柱系統的作品有些類似。

66　藥叉(Yaksha)立像　雕像相合的手掌和雙足都顯得平板，不夠生動，衣褶部分也只用線條作象徵性的表現。一般而言，巴爾戸得的角柱人像雕刻給人生硬的感覺，卻也強調出古拙之美和靜謐的效果。

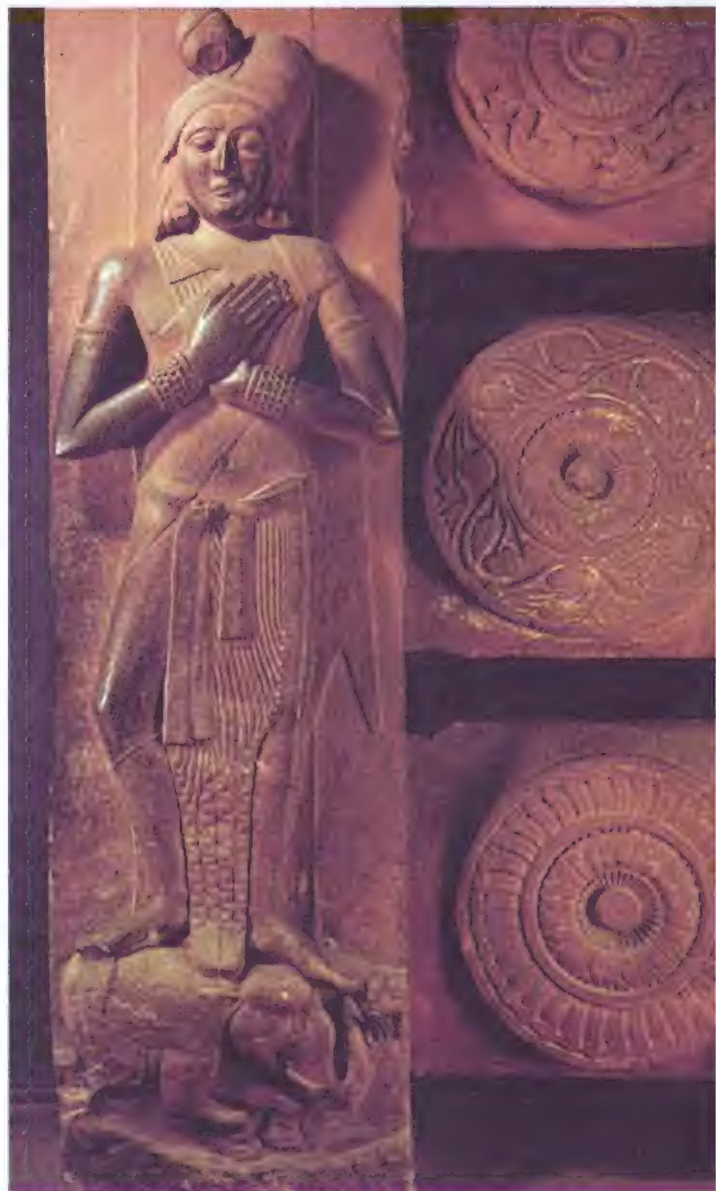


65

64　蓮花中的男子像　雕在欄楯間貫石上的圓形裝飾之一。圍成環狀的蓮花瓣構圖線條均勻清晰，中央人物神秘的表情給人莫測高深的印象。睜視的雙眼和大鼻厚唇所流露出來的強韌氣質，以及雕鑿細緻的髮髻和頭飾，都具有巴爾戶得獨特的風格。



64



66



67

65　藥叉女立像　由銘文可知這件作品表現的是當時廣受信仰的豐饒女神修利瑪。足跟緊靠、足尖左右張開的站相是巴爾戶得的獨特造形，而強調乳房與纖腰更是典型的印度式手法。華麗的飾品正好反映出當時宮廷女性盛裝的風尚。

67　樹神藥叉女　這裡所表現的是執掌豐饒與富庶的裘拉可加(Chulakoka)女神——一位自古即廣受恒河農耕地帶居民信仰的神祇。象背上的女神纖腰微扭，右手攀住波吒羅(Patali)樹枝，左手和左腳鉤著樹幹，姿勢非常生動。

69





68

68 欄楯的結構 外形酷似木製品，也許作者有意要模倣木質欄楯吧？兩支欄楯柱之間有三塊貫石銜接，柱頂是上端做成弧形的笠石。欄楯柱、貫石和笠石全都施有構圖繁複的浮雕裝飾。

69 象與幸福女神 拉克修美(Laksmi)是最受古代印度民衆愛戴的幸福女神，兼有水神的神格。圖中的兩頭象(Gaja)正用鼻子舉起水瓶，朝女神頭頂澆水。女神腳踩的蓮花、長出蓮花的寶瓶，以及托著大象的蓮花等等，全部都是吉祥的象徵。

70 大彌猴本生圖 釋尊曾經轉世爲猴王，圖中浮雕即描述釋尊爲猴王時的善行。猴王雖然處在昏沉狀態中，仍然以自己的軀體爲橋梁，便利猴群逃出軍隊的圍困，終於使國王感動而在下面張網以防猴群墜落受傷。

70

71

72

71 祇園布施圖 以連環圖方式描寫「給孤獨長者」買下祇陀太子所有的林苑，和太子共同建立精舍（僧侶修行之所）後布施給釋尊的故事。左邊的菩提樹代表釋尊，正中央上下的人物就是「給孤獨長者」。



72 耶拉帕得拉(Elapattra)龍王的禮佛 描繪曩誐(Naga，蛇)形的耶拉帕得拉龍王化身成印度的理想聖王（轉輪王）訪問佛陀，結果卻被釋尊識破的故事。同一個畫面包含了三種不同的情景；左邊樹下空著的寶座代表釋尊，這就是以不表現佛像爲原則的表現方式。

73



75

74

早期的佛塔形狀可以珊奇(Sanchi)和巴爾戶得佛塔爲代表，塔身是沉穩的半圓形覆鉢式建築，周圍設有欄楯和幾座塔門。隨著時代的推進，犍陀羅地方又發展出一種基壇較高、略呈方形，覆鉢也彎成圓筒狀的佛塔；不久後，欄楯柱變成科林斯式(Corinthian order)壁柱，壁柱間且有壁龕以便安置佛像；另外，傘蓋部分愈來愈發達，終於形成數片重疊的複雜狀態，而鉢狀部分則相對顯著退化。隨著佛教的流布，佛塔也傳到了東亞，最後演變成日本常見的五重塔的形態。

73　珊奇第一塔　珊奇的佛教遺蹟位於昔日通往孔雀王朝首都華氏城（Pataliputra，即今之巴特那Patna)的大道要站比爾薩(Bilsa)附近，這裡介紹的第一塔是遺蹟的正中心，聳立在一座小山丘上，以寬廣的覆鉢部分爲主體，頂端（方形部分）採平頭式，中央豎竿裝置傘蓋，周圍環繞雙層欄楯，東西南北都有塔門。這是最原始、也最典型的佛塔建築。

74・75　珊奇第一塔的塔門　圖74爲南門，在四個塔門中歷史最爲悠久。柱子和橫梁上雕有捐獻者的姓名，其中一位是象牙雕刻師，或許這就是珊奇石材雕刻精巧細緻效果不亞於象牙雕刻的原因之一吧？圖75是東門的藥叉女雕像，彎身攀住芒果樹的姿勢和身體曲線非常優雅動人。由整塊石材雕刻而成；與圖73、74同爲西元前一世紀作品。



76

76　佛塔浮雕　圖中浮雕表現的是現已頹圮的那嘎爾就那康達（Nagarjunakonda，亦作龍樹山，本書採音譯名）佛塔。南印度佛塔的特徵是在於四面均立有五根突出方柱；圖中佛塔突出部分的下方並雕有釋尊坐像，最下面是成道之前的釋尊像。這種初期具體顯示佛陀形像的表現方式相當耐人尋味。西元二世紀。

77

77　小型佛塔　一件使人充分瞭解犍陀羅地區佛塔形式的重要古物；和珊奇的佛塔相比，不難看出佛塔各部構造演變的情形。片岩製；高一百四十公分；羅利雅・坦加伊出土；西元三至四世紀作品。

佛像的起源

78

79





80

78　**菩薩立像**　貴霜王朝時代有許多佛陀和菩薩像作品。圖中的菩薩作穿著貴族服裝的俗家姿態；鬍鬚和濃密的頭髮屬於西方式的表現，但是白毫和光輪卻是佛教的象徵，這一點非常值得注意。片岩製；西元二至三世紀；馬爾丹(Mardan)出土。

80　**佛像**　典型的犍陀羅佛像；表情肅穆莊嚴，輪廓線條分明，容貌顯得相當年輕。由頭頂隆起的肉髻可知是佛像定型時期的作品。披在健碩身軀上的外衣衣褶十分自然，具有希臘風格。石雕；西元二至三世紀。

西元一至二世紀左右，印度半島犍陀羅地區和馬朱拉地區相繼出現了佛像。曾爲希臘文化殖民地的犍陀羅地區，佛教信仰普遍深入民間，工匠們先後以希臘•羅馬式的技法刻劃出以往印度本土未曾有過的釋迦像。釋迦像起初都以希臘式容貌和服裝出現在佛傳中，後來才演變成超越人類凡塵的理想化形象。另一方面，在承襲印度傳統雕刻技術的馬朱拉地區，由於受到犍陀羅的刺激，也開始發展屬於印度風格的佛像。

79　菩薩頭部　菩薩的神情彷彿依稀帶著年輕人的稚氣。柔軟的灰泥和堅硬的石材畢竟不同，給人的感覺特別溫柔和緩。原來可能是佛寺腰壁的裝飾；四世紀左右；白夏瓦（Peshawar）出土。

81　踰城出家圖　浮雕在三葉形搏風上的三段佛傳圖場面。上段因破損而內容不明；中段是悉達多(Siddhartha)太子決定出家，留下熟睡的妃子耶輸陀羅(Yashodhara)而悄悄離去；下段則描寫太子乘愛馬犍陟（Kanthaka）和馬伕車匿(Chandaka，撐傘者）同行出城的情景。石雕；西元二至三世紀；甲馬爾加利（Jamal-garhi）出土。

81

82•83　俗家弟子的頭像　犍陀羅藝術後期的灰泥塑像以阿富汗的哈達（Hadda）地方爲中心，材料包括石膏、骨膠、砂和石灰等，且大多塗有色彩。圖82的婦人頭像和圖83的男子頭像表現的可能都是佛門俗家弟子。男子頭上戴著葡萄枝葉，蓄八字鬍鬚，表情相當性格，女像容貌頗爲迷人。四世紀；塔克希拉出土。



83



82



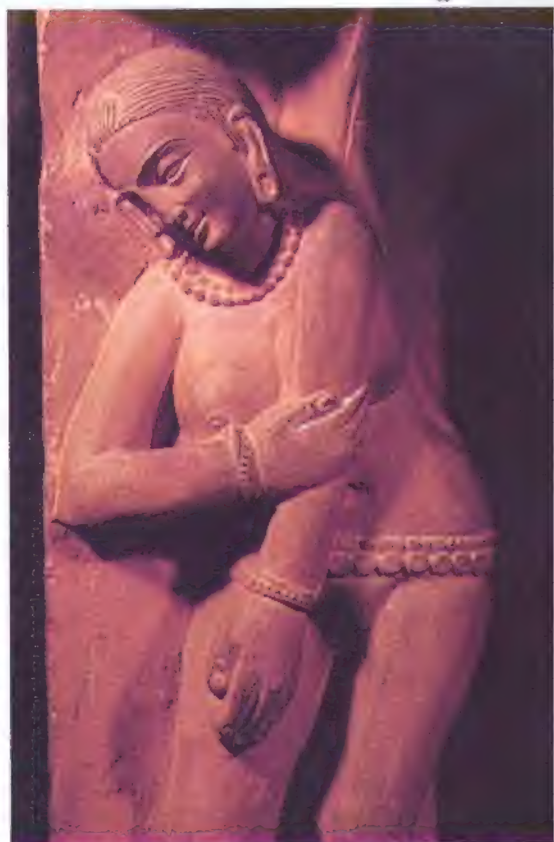
84 **馬朱拉雕像的頭部**　本圖的三個頭像都具有馬朱拉雕刻的典型表情。長長的弓形眉、睜視的雙眼、外張的鼻翼、厚厚的嘴唇、豐滿而分明的輪廓，構成了莊嚴的寶相。

85 **佛陀坐像**　馬朱拉初期的代表作品。聳肩，左手握拳擱在膝上，這是馬朱拉佛像特有的造形。光滑的頭髮上有貝殼形肉髻，眉間有白毫，嘴角向上彎，腦後的光輪有圓弧紋飾等等，也都是貴霜王朝時期馬朱拉佛像的特色。裸露右肩式的衣衫極薄，正好襯托出軀體的魁偉，與衣服厚重的犍陀羅佛像恰成強烈的對比。西元二世紀；阿喜製多羅出土。

86 **瀑布下的女子**　巴爾戶得及珊奇的傳統女性美，到了馬朱拉以後造形漸漸趨向豐潤和自由奔放；更有意思的是這種類型的雕刻竟然出現在圍繞佛塔的欄楯柱上。西元二世紀；馬朱拉近郊堪加利・德拉(Kankali Tila)出土。

馬朱拉的佛像

馬朱拉位於恒河支流朱木納河西岸，自古是繁榮的貿易要衝，婆羅門教、佛教和耆那教的中心地。貴霜王朝時期，馬朱拉發展出新的藝術方向，不久便與犍陀羅並稱爲佛教藝術活動的兩大據點。馬朱拉的作品多以當地所產紅色砂岩雕成，雖然多少受到犍陀羅的影響，仍舊以印度傳統爲主，創造出表情明朗、體格健美的佛像樣式。不過，馬朱拉佛像由於昔日「不雕繪佛像」成規的拘束，像上的銘文只敢用「菩薩」字樣。



86



87

87 藥叉女醉態圖　乍見之下，中央女子的表情與姿態恰似醉酒一般，因而以醉態稱之，實際情形如何却不得而知。

圖中女子豐滿的體態很能表現出馬朱拉雕刻的女性特徵。西元二世紀；莫和利(Moholi)出土；高九六・五公分。

88・89 拱形浮雕　原來可能裝飾在宗教建築入口拱門的壁上。人物和動物的行列向中央前進，中央部分似乎雕有坐佛像，但是上層却又刻有空著的座位和佛塔，這種「不表現佛像」的表現技法相當耐人尋味。圖89是內側面，拱形部分雕有想像的怪魚摩揭拉(Makara)、天人、馬車及牛車等，另外一批群眾似乎正在舉行祭祀儀式。整件作品給人的感覺十分生動、精巧。高九十九公分；西元二世紀；堪加利・德拉出土。



89



88

90

91

佛傳藝術

有關佛陀的傳說通常分爲本生傳及佛傳兩類。釋尊前世曾多次轉生爲人和動物，自我犧牲以普渡衆生，本生傳敍述的就是這一系列積善修行的故事；釋尊轉世爲悉達多太子一直到以佛陀之身進入涅槃的事迹則稱爲佛傳。以圖解方式表現本生傳和佛傳的本生圖、佛傳圖作品自佛教藝術初期開始發展，種類非常多，數量也極可觀。早期的作品由於固守不表現佛像的原則，多少受到了限制，後來隨著時代的演進，逐漸脫離此一禁忌，才出現了具體的佛陀形像。

91 **釋迦四相圖** 自下而上所表現的分別是佛誕、成道（開悟）、初轉法輪（初說法）及涅槃四種情景；四相的兩側則描寫在舍衛城所行的奇蹟——千佛化現。佛陀的造形屬於典型的笈多王朝鹿野苑派風格。

93 **守門的藥叉** 手持棍棒的大腹矮藥叉是阿瑪拉瓦底和那嘰爾就那康達特有的造形。頗具幽默感的相貌姿態，和珊奇第一塔西門威風凜凜的守門藥叉相比，反而顯得特別可愛。綠色石灰岩；西元二世紀；那嘰爾就那康達出土。

90・92 石板浮雕　以那噶爾就那康達地區略帶青色的白色石灰岩雕成，橫向的壁面可以區分爲幾個部分，各部分都刻有傳說圖。圖90據說是描繪在忉利天降金雨的文陀揭王(Mandhatr) 本生故事；圖92則描寫佛傳的一個情節，以佛陀爲中心，畫面和諧勻稱，構圖互有關聯。西元三世紀前後，那噶爾就那康達地方也開始以常人的形像表現佛陀，但是衣衫樣式似乎有模倣馬朱拉佛像的痕迹。



92

94・95 佛傳浮雕　圖94是釋迦在藍毘尼園(Lumbini)自摩耶夫人(Mahāmāyā)腋下出生的場面。由於堅守「不表現佛像」的原則，僅以四天王手中刻有小腳印的布條暗示釋迦的存在。圖95是摩耶夫人夢見釋尊化爲白象入胎後，由阿私陀(Asita)仙人爲其解夢的情景。這件浮雕作品原來裝飾在那噶爾就那康達大塔壁面上，算是當地最古老的雕刻。西元三世紀。

93



94



95



異族所建的貴霜王朝於西元三世紀中葉轉趨式微，不久之後，笈多王朝自摩揭陀地方興起，領有北印度全域，建立了政治清明的統一大帝國。由於純印度國家促成民族意識的高張，印度古典文化進入黃金時代；這種「笈多期」的盛況後來一直持續到緊接的戒日王朝（Vardhana Dynasty)才告終止。

佛教藝術進入純印度化完成期時，佛像雕刻中心地馬朱拉和鹿野苑也各自發展出獨特的風格，西印度的阿姜塔石窟更出現了壯麗的壁畫。就在這個時候，興都教藝術也擡頭了。

佛像的最盛期

96

97



99

98

96 佛陀立像 笈多時代的典型鹿野苑風格雕像。薄薄的貼身衣衫全無縐褶，看起來簡直像是裸體雕像。和圖97的作品同樣表現出完成期佛像深邃的瞑想式表情。鹿野苑出土；西元五世紀；一百二十五公分高。

97 佛頭像 以鶩那爾(Chunar)產砂岩雕成；笈多時代鹿野苑風格代表作之一。肉髻稍小，螺髮也低，眼簾低垂似在瞑想。西元五世紀作品；鹿野苑出土；二六・六公分高。

98 寶冠佛立像 雖具有鹿野苑派的特色，卻略嫌生硬，顯然是笈多到帕拉的過渡時期作品。圖中的佛陀與其他佛像迥異，頭戴山形三面寶冠，堪稱帕拉風格的先驅。華麗的項鍊更爲雕像增添了幾分女性的氣質。七世紀；鹿野苑出土；一百零二公分高。

99 觀音菩薩立像 鹿野苑出土，笈多期別具一格的傑出菩薩像。與五世紀的作品比較，軀體稍細，雕像整體給人的感覺非常柔和。上半身全裸，下邊的衣物緊密合身，更襯托出結實美麗的線條。五世紀；一三三・五公分高。





佛教藝術的尾聲

發源於印度的佛教文化傳遍了廣大的亞洲地區，並且當印度本土的佛教衰微後仍然在鄰近各國大行其道；而鄰近各國也都在印度傳來的文物中融入自己的民族色彩，形成各種獨特的風格。佛教文化的流傳路線在北方以陸路爲主，分佈地區包括阿富汗、中亞、中國、韓國和日本，而南方主要爲海路，錫蘭、緬甸、泰國、高棉以及印尼等國都在範圍之內。

本文介紹的作品數量雖然不多，却件件細緻精巧，讀者不難由其中領略出印度佛教文化的多采多姿。

100　貝葉經　東印度帕拉斯佛教密宗昌盛時，曾經出現許多手抄的佛經，圖中的貝葉經可能就是其中之一。以棕櫚葉製成，形狀細長，除經文外並有著色的尊像。十二世紀；四十八公分長。

101　迦樓羅　迦樓羅(Garuda)是印度神話中的大鳥，火和太陽的化身，日常以龍爲食物。佛教稱此鳥爲「迦樓羅」或「金翅鳥」，後來在東南亞地區廣受信仰。高棉吳哥窟（Ankor wat）出土；十二世紀；一百四十七公分高。





102 誐尼沙　誐尼沙（Ganésa）是廣受信仰的興都教神祇，在佛教中稱爲觀喜天或聖天。西元八世紀左右，爪哇島上的民衆也開始崇拜這位大神，本圖雕像相傳即西元九世紀的爪哇島作品。七十九公分高。

103 羅開秀哇拉　(Lokes(h)vara)　印度本土的佛教在西元一二〇〇年左右遭受回教徒蹂躪而告式微，但是尼泊爾地區仍然繼續從事佛像的雕製。十七世紀；尼泊爾出土；六十五公分高。

104・105 佛陀坐像　背後有菩提樹，右手五指垂下結觸地印，這是釋迦在菩提加雅（Bodh-Gaya，又譯爲菩提伽耶）降魔成道的造形。頭戴寶冠的佛像急遽增加，是帕拉期的特徵。西元十～十一世紀；鹿野苑出土；二四・一公分高。圖105的佛陀坐像無論臉部或軀體都顯得強壯有力，座下兩頭乘在象上的獅子造形也經常出現在同時期的興都教雕刻上。八世紀左右，比哈省（Bihar）出土；一百公分高。







106 **菩薩立像** 雖然頭部和雙腕缺失，但是勇武的姿態仍然表現出西元二世紀馬朱拉雕刻的特徵。赤裸的上身筋肉隆起充滿力感，下半身薄衣緊貼的肉體表現，可說是傑出的寫實造形。西元二世紀；馬朱拉出土；一百七十七公分高。

虔誠的信仰和多采多姿的造形

印度佛教藝術的興起與沒落

印度藝術的濫觴

佛教的起源約在西元前五世紀

印度河文明已有四、五千年的歷史，但是眞正的造形藝術竟肇始於西元前三世紀的孔雀王朝，其間的年代差距實在令人覺得不可思議。

孔雀王朝首都華氏城王宮以年代稍早的波斯帝國蘇薩(Susa)和耶庫巴塔拿(Ecbatana，即今哈馬丹 Hamadan)的宮殿爲藍本，雖然只是木造建築，據說殿中鍍金列柱上還有黃金葡萄與白銀鳥作爲裝飾，豪華奢侈的程度實在令人嘆爲觀止。此外，由西元前二世紀左右的巴佳(Bhaja)石窟及巴爾戶得欄楯柱浮雕可以推知，當時已有層樓式的木造建築。換句話說，古代印度的藝術和建築，從最早期開始，在本質上已經相當可觀了。

然而，今日印度所保存的古代藝術品絕大多數與佛教有關。佛教是西元前五世紀左右由釋迦牟尼創立的，以教義而言，由於否定古代婆羅門教所倡種姓制度的嚴格階級區分（祭司、貴族、平民、奴隸），所以獲得社會各階層人士，包括一般民衆，自古即爲改變社會結構主因的政治獨裁者——國王，以及掌握經濟實力的新興商業資本家等的支持。

釋尊，也就是釋迦，西元前四六〇年左右誕生於喜馬拉雅山麓的藍毘尼園（今日尼泊爾境內），父親爲迦毘羅衛城 (Kapilavastu) 淨飯王 (Suddhodana)，母親爲摩耶夫人。身爲王子的釋迦雖然過著富裕豪奢的生活，卻無法以此爲滿足；他時常爲人類生老病死的問題而思索、苦惱。二十九歲那一年，在一個寂靜的深夜裡，他悄悄叫醒馬伕車匿，乘著愛馬犍陟離宮出家了（請參照圖81）。此後約有六年，他一面訪師一面苦修，結果



107　新德里國立博物館的佛教藝術室　初期的雕像作品。

瞭解到苦修對於解脫並無意義，於是在菩提加雅的菩提樹下靜坐苦思，終於開悟而為佛陀（頓悟者）。釋尊所悟之法相當深奧，他人不易理解，因此原先無意說法，在梵天的苦心勸說下才又決意傳道。他在貝那拉斯(Benares)郊外的鹿野苑以當年五個修行的同伴為對象初傳佛法（初轉法輪，圖124），其後並在恒河流域傳道四十五年，渡化世人無數，八十歲時圓寂（涅槃）於拘尸那揭羅(Kusinagara)。

有關釋尊生平的故事一般稱為佛傳，以佛傳為主題的作品則稱為佛傳圖（圖71、72）；此外，釋尊在前數世轉生成動物或人累積善行（菩薩行）的傳說通常稱為本生傳，描寫本生傳的作品稱為本生圖（圖70）。佛傳圖和本生圖是佛教藝術的重心之一，流傳至今的傑出之作非常多。

阿育王石柱

佛教藝術最早期的代表作就是被稱為「阿育王石柱」的石柱群。此類石柱的製作似乎始於阿育王之前，只是阿育王秉持虔誠的信仰，特別在與佛教關係密切的地點建立石柱，因此後世將類似作品命名為「阿育王石柱」。

孔雀王朝第三代君主阿育王（西元前二六八～前二三二年左右）是古印度第一個統一國家「孔雀帝國」全盛期的帝王，也是釋尊圓寂後第一位鼎力支持佛教的重要人物，因此在印度史上一直享有盛名。他命人在石柱和國內要衝之地的摩崖上鏤刻所謂的「阿育王詔文」，內容都是以佛教理念為根基的統一方針和國王本身的功績，後來成為研究古印度史的珍貴資料。



阿育王石柱通常以淡淡紅褐色的硬質砂岩製成，直立的圓柱上雕有細長的十六片蓮瓣組成壺形，壺上覆圓形頂板，板上並置有獅、象、牛或馬等獸像。不過到目前為止還沒有人找到過馬像的阿育王石柱，我們只能從玄奘的「大唐西域記」中揣測一二。

目前所知的阿育王石柱頂端獸像雕刻共有七件，其中以釋尊初轉法輪之地鹿野苑和珊奇遺蹟兩處出土的為最美（圖108）。這兩地出土作品的頂板上四頭獅子背部相連，因此從東西南北四個方向都可以看見獅子的正面。由於珊奇第二塔（西元前二世紀前後）周圍的欄楯浮雕中另有一種四頭象的圖案，有人推測這些佛教遺蹟除了獅子之外可能還使用其他動物的雕像。總而言之，這些威風凜凜的獅子雕像正足以顯示當時雕刻藝術水準的高超。

此外，鹿野苑出土柱頭頂板側面浮雕的牛、馬、象和獅子，姿態非常生動；而加爾各答國立博物館正門口的拉姆普魯瓦(Rampurva)出土獅子柱頭（圖109），更顯示出勻稱的軀體和寫實的肌肉表現。這種明晰有力的輪廓線雕法很可能是受到了希臘和伊朗的影響。



109

108・109 阿育王石柱上的獅子　圖109展示於加爾各答國立博物館的正門大廳；圖108為鹿野苑博物館所藏。二者均屬西元前三世紀作品。

目前裝飾在印度總統官邸裡的拉姆普魯瓦出土牡牛柱頭，是很能表現「聖獸」崇高氣質的傑作。另一件珊基薩(Sankisa)出土的象柱頭表現手法相當樸質，頂板側面浮雕的忍冬和爵牀葉紋很明顯源自希臘，但是蓮瓣組合壺形部分圓潤的曲線，以及獸像的造形，都顯示出印度特有的趣味。

這種現象證明了一項事實——阿育王石柱的樣式雖然承受了相當濃厚的希臘、波斯系統影響，卻能將這些外來的要素巧妙融合在孔雀王朝的印度傳統下，凝聚成新的風格。

人像雕刻

阿育王命令御前雕刻家在製作石柱的同時，民間工匠已基於民間信仰用石材雕出了樸實的人像。現存於馬朱拉博物館由帕爾卡姆(Parkham)出土的藥叉立像，還有加爾各答國立博物館的別士那加爾出土藥叉女立像都是這一類的作品。這兩尊圓雕人像的雙手和臉部早已缺失，整體的磨損情形也相當嚴重，但是由作品看似稚拙的手法，我們卻體會到一股奔放的力量。

這些工匠後來受到阿育王石柱製作者的影響，以較敏銳的感覺和手法遺留下了一些深具歷史價值的雕像。現藏於巴特那博物館，由底答爾伽恩遮(Didarganj)出土的藥叉女像和男子軀體像，一般認為就是他們的作品。雕像所用的硬質砂岩和阿育王石柱相同，而且同樣經過細心琢磨，堪稱是難得的傑作。藥叉女像表現誇張的胸部和臀部象徵豐饒多產。這種形象源自古印度的民間信仰，而且一直在印度的雕刻藝術中扮演重要的角色。

巽加王朝的佛教藝術

具有代表性的巴爾戶得遺蹟

巽加王朝繼孔雀王朝興起後，逐漸出現了直接以佛教故事為主題的作品，其中以巴爾戶得遺蹟出土的佛塔欄楯雕刻最具有代表性（圖

110 珊奇第二塔的欄楯柱　西元前一世紀；巽加王朝時期的代表作品。



113・a



112



113・b



111

111 **佛塔浮雕**　阿瑪拉瓦底出土；二世紀作品；南印度佛教藝術的特徵明顯可見。馬朱拉博物館藏。

112 **魯魯鹿 (Ruru Miga) 本生傳**　巴爾戶得欄楯的浮雕。加爾各答國立博物館藏。

113 **欄楯柱的浮雕**　a・b皆爲菩提加雅的文物，現藏於菩提加雅博物館。圖a的藥叉女像線條柔和，造形優美；圖b的佛傳圖描繪的是祇園布施的情景。

61～72）。

根據推測，巴爾戶得的佛塔可能建於西元前二世紀中葉，比阿育王在世時代晚了一世紀左右。當年康寧翰在一片荒煙漫草間發現了這一處遺蹟，經過挖掘，在直徑二十二公尺的墳丘四周找到了二•五公尺寬的走道和長達八十五公尺的欄楯，八十餘支欄楯柱由笠石和三根貫石聯結組成，東西南北四方各有塔門。

現藏於加爾各答國立博物館的塔門和欄楯大約相當於原物的四分之一。刻在這些欄楯和塔門上的銘文（二百餘條目），說明了佛塔由當時社會各階層人士包括王族、比丘、比丘尼及工商業者，還有來自遠方的朝聖者共同捐獻建成的事實。

獨特的充實感

由於捐獻者背景的多樣性，巴爾戶得佛塔的造形特別樸實而平易近人，正好反映出民衆對佛教的感覺。欄楯柱間圓形裝飾部分所刻闍多迦（Jataka，本生傳）的動物，神情多半溫和平靜，和巴比倫（Babylonia）、亞述（Assyria）、波斯等地所雕的動物血腥爭鬥場面形成強烈的對比。所謂的本生傳，以佛陀前世轉世爲各種鳥獸的故事爲主，但是這些浮雕作品裡所表現的鳥獸和人類並沒有等級的差別，彼此間如同朋友一般，充滿著溫馨和關愛。

古印度佛塔最大的特徵是以單獨或組合佛座、佛足跡、寶輪、三寶標、傘蓋、聖樹、佛塔等造形的方式暗示佛陀的存在，絕對不使用具體的人類形像來表現釋尊。這是因爲當時的佛教受到所謂「無依涅槃」思想的強烈影響。無依就是拋棄軀殼皮囊；當時小乘佛教認爲釋尊因捨棄肉體之軀，才進入完全的涅槃（頓悟的境地）世界。在這種立場之下，當然不應該以人類的形像來表現釋尊的存在。此外，當時的印度人對釋尊極端虔敬尊崇，以爲釋尊是絕對超越人類的，因此也不敢以凡人的姿態來表現釋尊的形像。

巴爾戶得佛塔的雕刻另外還有一項特色——畫面結構非常充實。大多數作品依照時間的推移將畫面區分成幾個部分，每一部分都詳細刻畫出不同的場面；少數作品採取一圖一景的方式，結構仍舊非常嚴密。這種充塡式的手法可能源自古人普遍存有的「空間畏懼」心理現象，在厚重石材的配合下，更加強了充實感與壓迫感的特殊效果。

這些作品的造形極爲樸實，描寫人物和動物的方式雖然幼稚，一刀一刀却都非常仔細，合理的組織和解剖學上的正確性並未受到重視，但是作者投注其中的誠敬心意已完全表露無遺。它們都是來自虔誠狂熱的信仰態度，洋溢著印度式情感的作品。

近塔門的角柱上浮雕許多大如眞人的男女藥叉像。這些古印度民間信仰的神祇竟然成了佛教中的守門神，另外像後來的四天王也已經出現在作品裡。藥叉女豐滿的體態是印度藝術特有的表現。

珊奇第二塔與菩提加雅

一般認爲珊奇第二塔和菩提加雅欄楯的建造年代大致上與巴爾戶得佛塔相同。珊奇第二塔沒有正式的塔門，欄楯柱內外兩面上下端施加半圓形裝飾，中央則雕有圓形裝飾，角柱上且佈滿浮雕。這許多浮雕裝飾的主題如各式各樣的蓮華紋及傳說中的動物等等，似乎與西亞有所關聯，但是幼稚的人物造形印屬於純印度式的樸實表現。靠近入口處的角柱上另有一些充滿西方色彩、曲線極爲柔和的浮雕，似乎是較晚期的作品。

菩提加雅的菩提樹、金剛寶座和大塔四周原本環繞著巽加王朝的欄楯。釋尊曾在其中的菩提樹下悟道，金剛寶座爲釋尊坐處，大塔則爲後世所建。目前欄楯等物大部分移入附近博物館庭院中，雖以呈現當年全貌，但也稱得上是藝術史上的珍貴遺物。

欄楯柱和巴爾戶得相同，都是在圓形和半圓形石材上施加各種本生圖、佛傳圖、蓮華、人物與傳說中的動物等浮雕。乍見之下也會有幼稚的感覺，但是與巴爾戶得的作品相比，菩提加雅的雕刻較深沉而柔和，無論外形的把握或形態的感覺都較以往進步。特別是大如眞人的藥叉女雕像，給人印象特別深刻。此外，傳說中的動物如培加休斯（Pegasus，希臘神話中繆斯神Muses所騎的飛馬）、托利頓（Triton，希臘神話中半人半魚的海神）及仙塔爾斯（Centaurs，希臘神話中半人半馬的怪物）等，希臘的色彩相當濃厚，這是菩提加雅不同於珊奇和巴爾戶得的最大特徵。

印度化的前兆

珊奇第一塔

阿育王崩殂後，德拉維底族建立的純印度血統安陀羅（Andhra）帝國（薩塔哇哈那Satavahana王朝）在南印度勢力逐漸增強，於西元前二十七年消滅了巽加王朝以及和巽加王朝併立的甘華（Kanva）王朝，領有中印度之地。珊奇第一塔的雕刻（西元前一世紀；圖73）就是出現在這個王朝統治的前半期。薩塔哇哈那王朝後半期的遺物則包括南印度基斯特那河（R. Kistna）流域的阿瑪拉瓦底雕刻（西元前一世紀至西元三世紀）和那噶爾就那康達的雕刻（西元三世紀）。

珊奇佛教遺蹟的重心在第一塔。此塔具有最古老的形式，以覆鉢形構造爲主體，周圍環繞二道欄楯，四方各有一座塔門。塔門上的雕刻堪稱是印度古代藝術的傑作，表現手法優美洗練，已擺脫了巴爾戶得等的幼稚與生硬。四方的塔門係依南北東西的順序依次建造完成的，最古的南門（圖74）與最後的西門之間有五十年的時差。這一點從浮雕樣式及外表的不同很容易看得出來。

刻在東門門柱與橫梁間直角處的藥叉女（圖75）是印度女性美的典型表現；從南門以外各門柱上的守門神像也可窺見類似的人物造形之美。這些人像雖然只是浮雕，線條却非常圓潤柔和，顯得自然而生動。這種特質正是不久之後笈多王朝技巧成熟的印度佛像的源頭。

屬於群衆的珊奇藝術

珊奇第一塔只有塔門上才有浮雕，這一點和巴爾戶得不同；至於浮雕的題材，依然是本生傳、佛傳和動植物圖紋類。一般而言，巴爾戶得的浮雕以本生傳題材爲多，珊奇則以佛傳居多；這種現象或許是由於時代不同，印度人在信仰態度上起了變化的緣故。早期對釋迦的樸實尊崇意念，已隨著教義的完備而逐漸轉成視釋尊爲佛教體現者的崇拜。

此外，珊奇第一塔的銘文非常多，舉凡塔門、塔門

115



114



114　**門神**　珊奇第一塔東門南柱的浮雕；西元前一世紀。

115　**托胎靈夢**　摩耶夫人夢見白象入胎的情景。阿瑪拉瓦底出土。

117



117　**佛傳圖**　石板共分四段，這是最下段，描述釋尊入胎和誕生的故事。西元五世紀浮雕；鹿野苑出土。

116　**托胎靈夢**　與圖115描繪同樣的故事。安陀羅時期的巴爾戶得浮雕。



116

外圍的欄楯柱、笠石乃至於貫石上，全都刻有奉獻者的姓名，計其數在九百以上。由此可見，珊奇第一塔的塔門和欄楯都是由信徒捐獻建成的，這也證明了珊奇藝術的群衆性。

浮雕的手法依然爲充塡式，釋尊的形像也並沒有具體化，但是，從傳說圖的表現方式已可看出珊奇浮雕的獨特處。或許是由於橫梁型式的侷限吧？珊奇第一塔已經出現了隨著故事的發展先後，在橫長的畫面上如畫卷般逐次展開雕刻的表現方式。北門第三橫梁內外兩面一系列的「韋士溫塔拉(Visvantara)本生」，是珊奇的本生傳雕刻中最長也最傑出的作品。

南印度的佛塔

在薩塔哇哈那王朝的後期（西元前一世紀至西元三世紀），印度東南部的基斯特那河流域也是佛教文化非常興盛的地方。其中心地阿瑪拉瓦底，以及後來成爲伊克斯梵古王朝首都的那噶爾就那康達，都建有足以媲美巴爾戶得和珊奇的大塔。

由這些遺址出土的浮雕殘片推測，南印度的佛塔並不像珊奇那樣簡樸，外表飾滿了各式各樣的浮雕，四方還建造了突出的大平臺，臺上很明顯可以看出曾豎有五根柱子。這種形式似乎是南印度佛塔的特徵。至於佛像方面，可分爲不表現釋尊形像和初期雕塑釋尊形像兩種；前者深受印度傳統的影響，後者雖仍保持舊有傳統，但是很明顯地受到了犍陀羅和馬朱拉的影響。這兩種佛像表現方式是否同時並存如今已難推斷，然而其中卻也暗示了佛像逐漸出現的歷程，相當耐人尋味。

阿瑪拉瓦底派的雕刻，畫面雄渾有力，將兩腳細長而身材俊美的南印度人刻畫得非常生動，和巴爾戶得、珊奇的人像雕刻成明顯對比。如圖115所示，乍見似乎雜然並陳的群像都朝著畫面的中心點集中，很能強調出律動的效果。另外，阿瑪拉瓦底浮雕作品蓮華圖紋的華麗與精巧，也是其他地區作品所無法比擬的。

佛像的起源

印度西北部地方又稱犍陀羅地方。犍陀羅地方曾因古代阿育王篤信佛法而佛教大盛；也曾遭亞歷山大大帝征服，產生了兩個希臘系統的王國——大夏(Bactria)和安息(Parthia)。西元前一世紀左右，這塊土地在愛好希臘文物的安息王國統治下，發展出著名的犍陀羅藝術——所謂「以希臘人爲父、佛教徒爲母」的希臘風格佛教藝術。不過，佛陀具體形像的出現，還是貴霜族征服犍陀羅地方之後（一世紀）的事。

貴霜王朝初期，佛像首先出現於佛傳圖中，當時的釋尊造形是抄襲希臘和羅馬風格衆神形像而來的。不只是釋尊，其他諸神的容貌和服裝也都是希臘式的。

犍陀羅早期作品的主題以深具佛傳性質的「燃燈佛授記本生」爲多（這在印度本土是難得見到的），其他多半也是以戲劇性手法表現佛傳的故事。不久之後，佛像背後出現了光輪，而且釋尊像比其他神祇的造形都來得大，最後才演變出單獨的釋尊像。

具體化的佛像流傳漸廣，人們開始想到，作爲禮拜對象的釋尊造形應該要有特殊的約束，才能夠表現出釋尊超乎凡常的存在。所謂「三十二相八十種好」就是這種思想下的產物。另外還有一些關於佛像的規則，甚至明確指出雕塑「犍陀羅佛」所必須遵守的特徵和限制。

他們在設計釋尊的形像時，爲顧及菩薩的特性，於是將成道以前修行中的釋尊描繪成俗家的形態，身上佩戴各種裝飾，下半身圍裙裳，裸露的上半身纏大布塊，深且平行的衣褶看來十分笨拙。

犍陀羅的佛塔

犍陀羅藝術中另一個値得注意的現象就是佛塔形態的變化。此地的初期佛塔和珊奇一樣，覆鉢形的塔身並不高，但是隨著年代的演進，基壇與覆鉢形部分逐漸提高，下以壁柱支撐，壁柱間有神龕供奉佛像，基壇四周也佈滿了佛像、佛傳以及裝飾花紋的浮雕。這個時候，佛塔的意義已不同於前，獨尊的佛像成爲信徒膜拜的中心。

馬朱拉的佛像

印度本土的馬朱拉地方，比犍陀羅地區稍晚之後也開始製作佛像。此地的佛像和希臘式的犍陀羅佛像不同，明顯保有印度獨特的藝術傳統——貝殼式的肉髻、張大的雙眼、直挺的鼻梁、厚厚的嘴唇，還有薄衣緊貼的強壯身軀；表現手法也許未臻成熟，但是氣勢十足。

笈多王朝的佛像

西元四世紀，笈多王朝興起於中印度，建立了統一的國家。在此之前，印度一直受異族王朝統治，如今由於純印度王朝的出現，終於進入所謂印度文藝復興的文化昌盛期。

西元五世紀是印度文化的顚峯期，當時的馬朱拉佛像吸取了犍陀羅雕像的衣褶處理技巧，勻稱俊美的肉體披上薄薄的衣衫，予人印象至深。眼角細長，明顯的下眼線和輕闔的雙眼形成靜謐莊嚴的寶相，深思瞑想的神情充分表現出佛陀造形的理想美；肉髻與螺髮均勻整齊，可說已具備了今日佛像的基本形式。光輪上浮雕的華麗植物圖紋極其複雜，這是當時馬朱拉派佛像的最大特徵。

此外，釋尊初轉法輪的聖地鹿野苑，也是當時藝術活動的重心之一。鹿野苑的佛像以鶖那爾產的砂岩雕成（圖97），衣衫較馬朱拉的佛像更加細薄透明，全無衣褶，技巧地襯托出人體結構的均勻優雅（圖96）。

鹿野苑博物館所藏的著名初轉法輪坐像（圖124）具有一種無可比擬的崇高之美。卓越技巧凝聚而成的勻稱造形表現出清純優美的崇高理念，眞是達到了登峯造極的境界。光輪及後屏上的蓮華唐草、摩揭魚（即摩揭拉）和有翼獅子等複雜裝飾圖紋也代表著笈多王朝裝飾藝術的一面，後來並發展爲當地的傳統形式，一直維持到帕拉王朝後期。

笈多王朝時代還有一項偉大的藝術成就——石窟寺及石窟寺內的壁畫；聞名於世的阿姜塔和艾洛拉石窟便是當時的傑作。石窟分爲支提窟(Chaitya)和毘訶羅窟(Vihara)兩種，前者內部建有小塔，是和尙禮佛的場所；後者是和尙居住及修行的地方。阿姜塔的第十九窟、第二十六窟和艾洛拉的第十窟都是著名的支提窟；窟中的小塔正面多爲佛龕狀，並且雕有佛像，屬於笈多王朝鹿野苑的樣式。此外，阿姜塔壁畫中的本生圖和佛傳圖筆法精妙、多采多姿，很能反映出古代印度宮廷及百姓生活的情景；佛陀和菩薩的畫像更輾轉影響了中國新疆及日本法隆寺的壁畫。關於這一點，書中另有文章介

118 兜率天上的菩薩　阿瑪拉瓦底出土的欄楯浮雕；西元二世紀；佛傳圖。





119　**欄楯柱（部分圖）**　描寫尼蓮禪河奇蹟的佛傳圖雕刻。現收藏於菩提加雅博物館庭院中；西元前一世紀的作品。

120　**珊奇的浮雕**　與圖117的題材相同。雕刻於第一塔東門南柱的正面。

紹，此處不再贅述。

自印度本土消失

笈多時代達到巔峯的佛教藝術發展到末期後逐漸世俗化，並趨向純熟的美感表現，佩戴複雜裝飾品、猶如世俗帝王般的寶冠佛等佛陀形像也相繼出現了。這是佛教開始和印度世襲階級制度妥協的時期。

傾向衰退墮落的佛教藝術又受到新興密宗的影響，引進了許多原爲興都教神祇的護法神，並且發展出多首多臂的菩薩像、神情憤怒的神像和強調神秘性與官能性、坐在生靈座上的神像等等。這些神像每一個印契、手持物和姿勢都含有重要的意義，於是又衍生出許多複雜的教義和圖像的規定。

盛極一時的印度佛教藝術，隨著時代的變遷，精髓漸漸消失，只在中國和日本的佛教藝術中留下了些許值得注意的痕跡。由於回教徒十數次的入侵行動，曾經絢爛、曾經鼎盛的佛教藝術終於在印度本土消聲匿跡。

（藝術史家 森野 勝一）



121 彌勒立像 貴霜王朝：西元二世紀。新德里國立博物館藏。



122 藥叉女立像 製作年代與圖121同。菩提加雅出土。



123 佛陀立像 笈多王朝：西元五世紀作品。馬朱拉博物館藏。



124 初轉法輪像 西元五世紀作品：鹿野苑出土。鹿野苑博物館藏

第三室 西域美術與纖細畫

印度的古代繪畫目前僅存阿姜塔等地石窟寺壁畫，不過，由斯坦因自新疆取走的壁畫，我們已可略窺印度繪畫傳統的源遠流長。回教統治時期，印度纖細畫 (Miniature) 興起；十六世紀以後，蒙兀兒繪畫 (Mughal painting) 和拉迦普繪畫(Rājput painting) 尤爲隆盛。



西域古城米蘭的壁畫



興起於印度的佛教流傳到了中亞、新疆，充分吸取當地的文化精華之後再傳進中國，這段過程相當耐人尋味。新疆塔里木盆地東南方的米蘭（Miran）曾經是漢朝樓蘭國的重要都市，後來長年埋沒在沙漠裡。斯坦因從這個廢墟中發掘出幾處佛教寺廟遺址，其中第三址與第五址的壁畫（完成於三至四世紀）色彩鮮明、格調大方，很明顯受到希臘·羅馬的影響。在亞洲內陸的古代廢墟竟然會發現希臘化風格的佛教繪畫，當年斯坦因既驚又喜的心情可想而知。

126 **佛陀與比丘**　第三址的迴廊壁畫：相傳應是佛傳圖的一部分。佛陀和比丘（僧侶）明朗的表情，大方的筆致以及柔和的色彩渲染技法，即使在佛教繪畫的領域裡面也稱得上是極富人性的作品。

127 **扛抬大花束的童子**　第五址的迴廊護壁壁畫：裸體童子和年輕人扛著波狀起伏的花束，波谷部分描繪著各民族的男女半身圖像。特殊的主題與明朗的畫法，與西亞的羅馬時代繪畫有密切關聯。



和闐的壁畫

塔里木盆地絕大部分屬於乾燥的塔克拉馬干(Taklamakan)沙漠，由天山山脈及崑崙山脈流下的雪水形成幾處綠洲都市點綴在盆地的邊緣；盆地西南部的和闐受肥沃綠洲之惠，自古即甚繁榮。斯坦因從哈達里克(Khadalik)開始，陸續調查了佛教遺蹟如末城（Farhad-Beg-Yailaki）及巴拉瓦斯德等。

在這些遺蹟發現的壁畫都是六至八世紀間豪華、多彩的佛教繪畫，和中國初唐繪畫的形成有著密切的關係。和闐的壁畫一方面反映出東亞佛教繪畫發展的途徑，一方面甚至影響到日本法隆寺金堂的壁畫，意義非比尋常。



129 佛陀頭部　明亮的眼神，直挺的鼻梁、小巧的雙唇，以細膩的線條明快地勾勒出佛陀微微斜側的面部；頭光輪上有葉狀圖紋裝飾，由兩肩的日月圖案推測，可能是和闐地方崇信的毘盧舍那佛。八世紀左右；哈達里克第一址出土。

128 鬼子母神　傳說鬼子母神曾因嗜食兒童而爲人所憎，於是佛陀把她最摯愛的幼子藏了起來，使她焦慮之餘終於幡然悔悟，後來成爲生育、育兒的守護神，廣受大衆信仰，朝向正面的圓臉，嚴正的眼神和鼻梁是其特徵。六至七世紀左右；未城第十一址出土；長五十九公分。

130 合十禮拜的菩薩　在哈丁球克里剋的壁畫殘片，推定是爲向大佛陀合十禮拜的菩薩；生硬而單調的輪廓線條與強烈的渲染技法爲其特色，略顯憔悴的表情近於笈多王朝時代風格；附在頭冠和背上的鳥翼以及飄揚的圓輪紋等，則具有薩珊王朝(Sassanids 226～642)系統的中亞色彩。得自巴拉依斯德

129

130

敦煌的柏孜克里克地名原意是「裝飾美麗的地方」。除了柏孜克里克石窟寺之外，吐魯番還有四十餘處石窟寺，全都裝飾著華麗的壁畫；以千佛圖、尊像圖、涅槃圖、誓願圖等爲主題的大型構圖是這些石窟寺壁畫的特徵。就年代而論，這些壁畫都是回紇(Uigurs)統治時代的文物，受唐代風格的影響極深，但是圖像的主題卻反映出當時東西交流的盛況。另外，在吐魯番西南焉耆(Kara Shahr; Yenki)到庫爾勒 (Kuerhlei; Korla) 途中的碩爾楚克 (Shorchuk) 遺址，也曾發現千佛洞等數處石窟寺遺蹟。

131

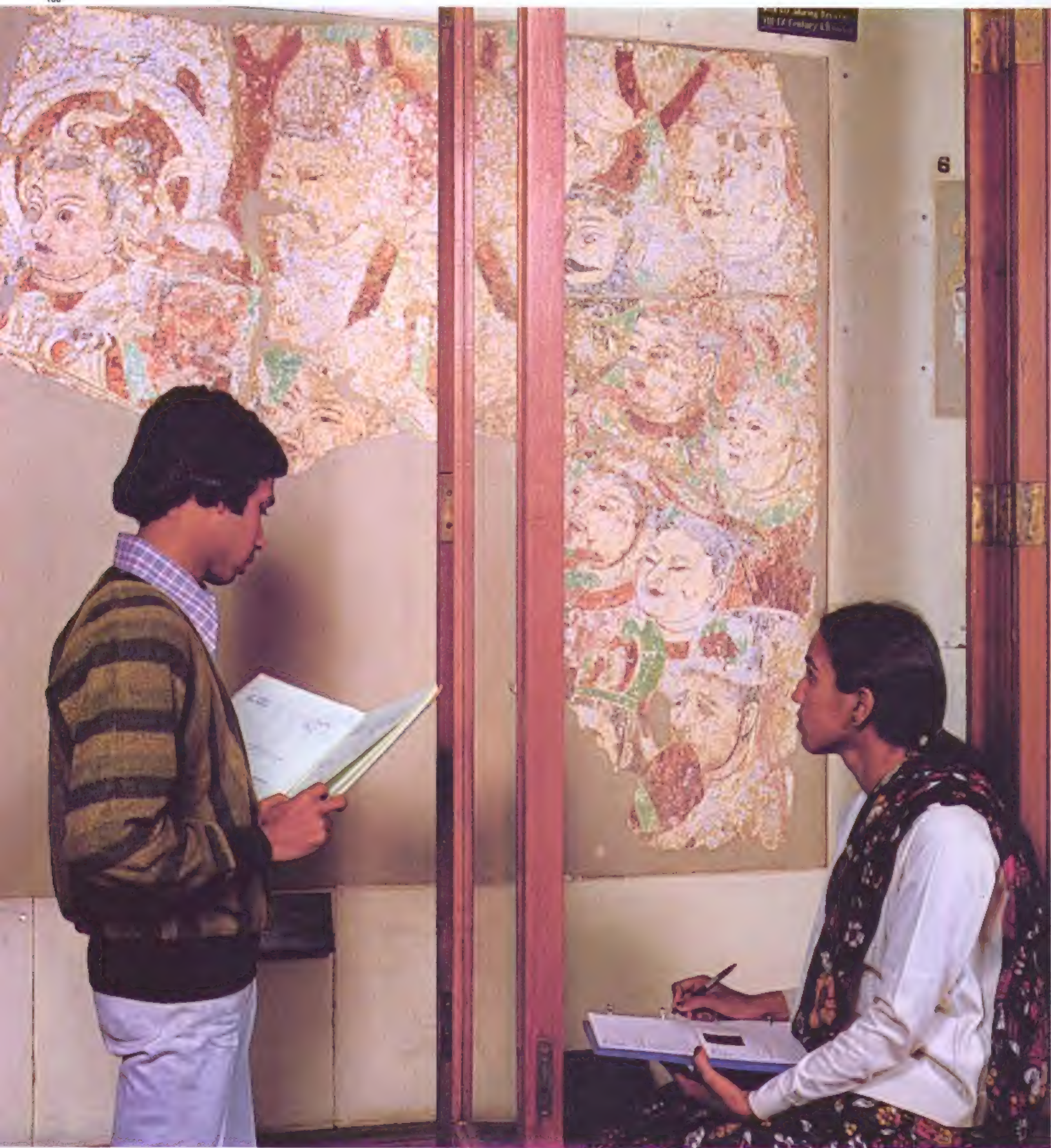
131 **合掌的僧侶** 上下兩排僧侶大小雖有不同，顏面表現與衣紋則屬同一類型；筆致流暢優美，具有濃厚的中國色彩。寬肩細腰的表現方式以及袈裟上淡淡的花紋式樣，卻是中亞的特色。西元八至九世紀；吐魯番千佛洞第十三址。

132

132 **禮拜的諸天** 原本是一幅大壁畫的殘片，表現的是位於巨大主尊下方禮拜讚嘆的諸天人（伎樂天、飛天、四大天王等）。由精巧的飾物、豪華的彩色以及恰到好處的線條，可以看出唐代佛教繪畫影響的痕迹。每一位天人的姿勢表情都不相同，這一點深受矚目。八至九世紀；柏孜克里克第七窟；高六十三公分。

柏孜克里克與吐魯番千佛洞的壁畫

133



133 涅槃圖的展示巨大涅槃圖的殘片；佛陀部分已缺失，圖中僅見悲傷嘆息的諸天部衆（即諸天），以及來自各地的俗世人群。俗世人群中有穿戴中國冠服作皇帝打扮的人物，也有纏頭布、鷹鼻蓄鬚的胡人。八至九世紀；柏孜克里克第十一窟；長九十三公分。

阿斯塔納的出土物

吐魯番是天山南北兩絲路的交會點，因位居交通要衝而繁榮；斯坦因當年發掘的阿斯塔納古墳群，就在吐魯番附近高昌城廢址哈拉和卓(Karakhoja)西北方四公里處。阿斯塔納的出土物包括色澤鮮麗的六朝風格壁畫和紙本繪畫、華美的絹畫，以及或騎馬或直立的各種造形陶俑等明器，可以看出從六朝到唐代間中國風格的強烈影響。除此之外，斯坦因也在阿斯塔納發現了一些飾有「對鳥紋」和「豬頭紋」等圖案的薩珊王朝風格絲織品，證明了當年東西文化透過絲路交流的盛況。

135　**新德里印度國立博物館的阿斯塔納展示室**　此中國唐朝的明器以及直接反映經由絲路所進行文化交流的陪葬品，很能吸引參觀者的興趣。近年來阿斯塔納古墳的調查工作繼續進行，成果相當輝煌。



134　**伏羲與女媧**　伏羲與女媧向來被中國人奉為人類的創造神、始祖神，兩人的畫像自漢代畫像石以來即廣受大衆喜愛。圖中兩人下半身為蛇交相纏繞的大蛇造形，伏羲手握曲尺，女媧把著圓規；兩人之間的太陽與周圍並有星辰環繞。本圖作品原本裝飾在阿斯塔納古墓內壁或棺蓋上；絹本；七至八世紀。

136・137　**死後的饗宴**　兩者都是在紙上以墨線描繪，略施色彩的畫稿，表現了亡者內容頗饒趣味。圖136右方和圖137右上方坐在屏帳及帷中上的人物便是這兩幅畫的主角，前方各有一名侍從端送耳杯，畫中可以看見一水壺、壺和盤等容器，侍者們正在準備一場盛宴，另外還有人吹笛、舞蹈助興，這種描寫死者來世饗宴情景的作品，據推測應該是墓室內部壁畫的稿本，有很明顯的六朝風格。圖136由六區三號墓出土，圖137由第一區一號墓出土。



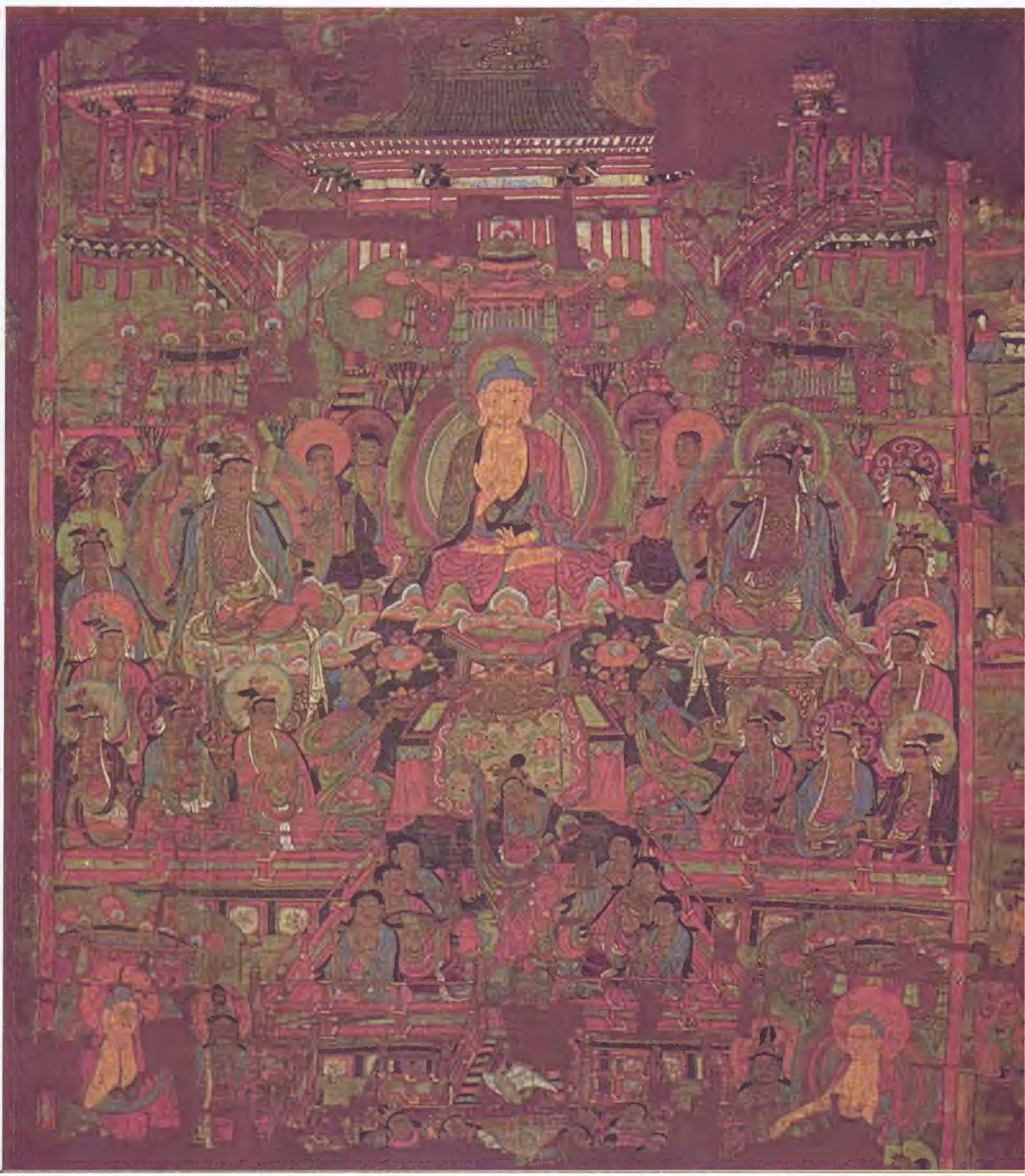
136

137

敦煌秘寶

連繫中亞與中國、在東亞交通史上扮演門戶角色的敦煌，也是佛教文化的一大寶庫。斯坦因在第二次中亞探險時，以威逼利誘的方式騙走了莫高窟的大批古代文書和經典，同時也帶走了數百幅佛教繪畫作品。畫在絹或紙上的繪畫多是中唐到五代、宋初的文物，種類有佛、菩薩和諸天部立像、描寫佛傳圖的幡畫（繡在幡旗上的佛畫）、尊像畫、變相圖，以及册子形式的圖像類、卷軸故事畫、佛教版畫和刺繡等等。敦煌繪畫一方面反映出佛教藝術的多樣化成就，一方面也是填補中國繪畫史空白的珍貴資料。

138



138　**藥師淨土圖**　敦煌壁畫中有許多唐代的淨土圖，這種掛軸形式的淨土圖卻不多見。本圖以宮殿樓閣爲背景，中央是持鉢的藥師如來，左右兩側分別爲日光菩薩和月光菩薩，四周圍繞著聖衆，最前方則是舞樂及十二神將。色彩豪華而典雅，但表現技巧略嫌重拙。絹本著色；九世紀。

141

140



139



139 **菩薩立像** 圖中只看到這幅幡畫的中央部分，事實上三角形的幡頭部分也還保存得很好，與原來完整的狀態相差不多。立在寶蓋之下、蓮華之上的菩薩手執淨瓶與鮮花，挺胸微傾的律動美感由活潑生動的線條表露無遺。絹本著色；九世紀左右。

140 **地藏菩薩像** 圖中的地藏菩薩右手結說法手印、左手執淨瓶，看來相當年輕。突破傳統形式的線條和渲染手法使畫面顯得分外柔和、自由；手足輪廓用黑線及紅線分別描繪的技法屬於中亞系統，在庫車繪畫中也經常出現。絹本著色；九世紀左右；高六十六公分。

141 **菩薩立像** 菩薩右手結說法手印，容貌非常秀麗。作者捕捉住手足瞬間的動感，進而在衣紋上以白色線條強調陰影效果，可謂匠心獨運；流暢的線條和明快的色彩亦見功力。絹本著色；十世紀；高六四・九公分。

143

142

145

144









142 **佛傳圖** 現存的敦煌幡畫和佛傳圖幾乎都以釋尊（悉達多太子）的誕生、幼年、青年期等成道以前的故事爲題材，如本圖下景描繪頻毘娑羅王（Bimbisara）皈佛場面的作品相當罕見。上景是有名的出家場面，太子與愛馬分離獨留山中，一大群騎士正要展開搜尋行動（請參照圖81）。絹本著色。

143 **普賢菩薩** 幡畫以描繪菩薩立像居多，圖中盤坐在白象上的普賢菩薩不但造形特殊，表現也細緻而優雅。四足踏著蓮華的大象和雙手結印、寶相莊嚴的菩薩，予人印象至深。絹本著色；九世紀左右。

144 **佛傳圖** 長幡分爲四段，描繪釋迦誕生的故事。自上而下分別表示：(1)燃燈佛送釋尊降臨摩耶夫人寢宮而入胎；(2)夫人乘轎出遊藍毘尼園；(3)夫人右手攀無憂樹枝，自右腋生釋尊；(4)釋尊誕生行七步步步生蓮，右手指天作天上地下唯我獨尊狀等四個場面。絹本著色；九世紀左右。

145 **金剛力士像** 圖中的力士手拿著長長的金剛杵，雙眼圓睜，肌肉結實隆起；佛教美術作品這種以裸露肌肉表現力感的手法實在耐人尋味。線條與富於誇張與定型化的傾向；線條也許不夠銳利，但是仍舊維持唐畫的水準。絹本著色；九世紀左右；高六十四公分。

146 佛教版畫 自敦煌石窟流出的繪畫資料中，佛教版畫也是相當珍貴的一項。這些版畫有的印在經書扉頁，有的印成一張可摺疊的紙；有的作受持供養用，也有的作護身符用……，種類相當多。圖中所示是印在經書扉頁的部分「經變」版畫。紙本：十世紀左右。

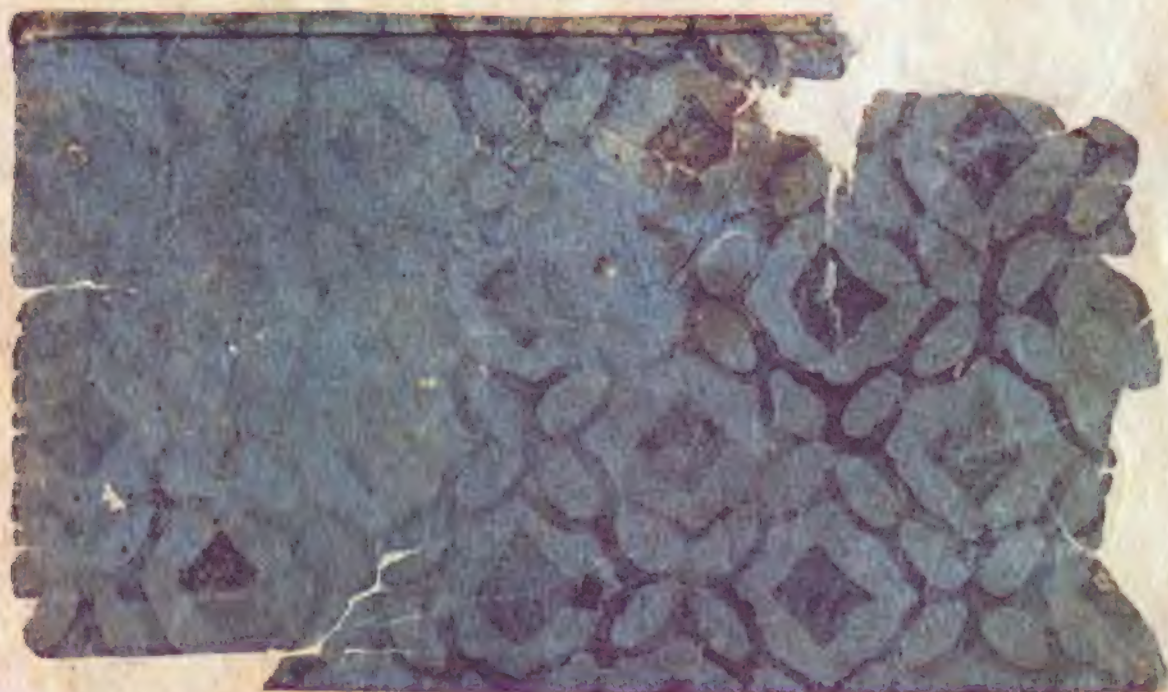
編註：將佛經中的故事以繪畫表現謂之「經變」。



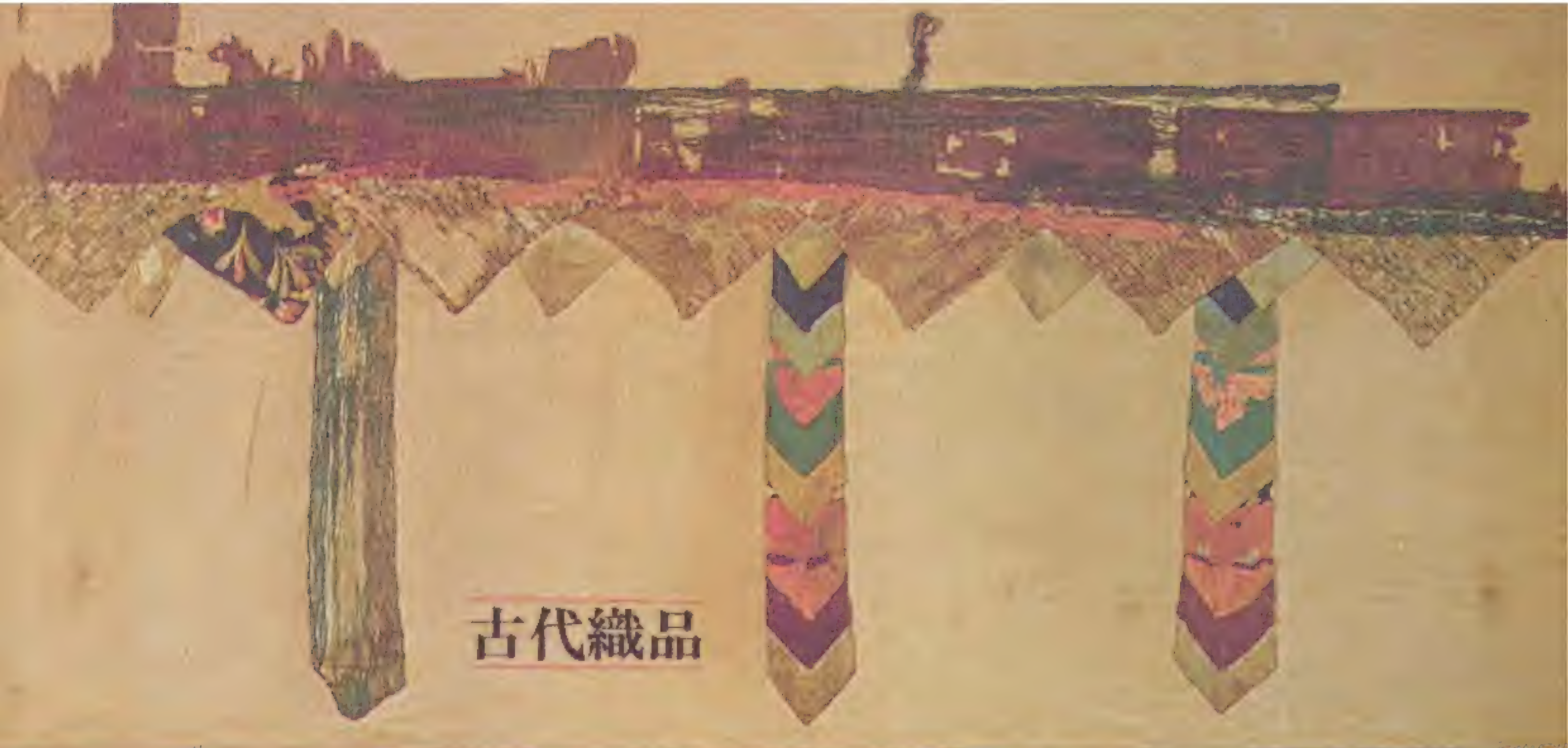


147 坐佛像 佛陀頭頂寶蓋，偏袒右肩，跏坐蓮座上。雖是大量製作的簡樸小品，但是作者先以慣用的手法打稿然後施加色彩，線條明晰，渲染效果也相當成功，是研究當時信仰情況的絕佳資料。紙本：十世紀左右。

148 新疆各地的繪畫殘片 新德里印度國立博物館內展示著不少斯坦因從西域取走的繪畫殘片。這些殘片並不是同一地區的作品，有的來自和闐的巴拉瓦斯德，有的是來自吐魯番的吐峪溝（Toyuq），也有的來自敦煌；內容則包括佛、菩薩與供養人等。六至九世紀。



149 **觀自在菩薩** 趺坐在雲上蓮座、左手持蓮華蓓蕾的觀音菩薩像。這幅在木版印刷的畫像上加彩色的作品，寶冠附有坐化佛，瓔珞也極豪華。像的右側有「聖觀自在菩薩」，左側有「普施受持供養」等字樣，下方則說明供養此像的功德。紙本；部分缺損。十世紀。



古代織品

150

151

斯坦因從新疆一帶所取走的古物中也包括許多古代的紡織品，成爲染織史上非常重要的資料。無論是絹、絁、綺、綾、羅、錦等，都有蠟染或印染的種種圖案及刺繡裝飾，充滿古趣。製作年代自漢至唐均有，其中「錦」一項又可分爲漢代盛行的經錦（用經紗織成底色和花紋者）和唐代盛行的緯錦兩大類。面對這些古代遺物，不禁令人想起往昔漢唐織品經由絲路運往西方國家時所引起的震撼與熱潮。

150 佛壇垂飾 上方大鋸齒形布片後面疊著一層小鋸齒形布片，然後每隔一齒懸垂一條由數色絹布縫製的劍形飾物。鋸齒形部分精巧的刺繡配合垂飾部分明快的色彩，更爲佛壇增添幾許莊嚴的氣息。

152



151 **花卉蝶鳥紋刺繡**

缺損部分曾經後人修補，因而原有的花紋、結構已無法確定。深藍色的薄絹上，以刺繡手法表現花樹盛開和白鶴彩蝶飛舞的景象，自然譜出了輕盈靈秀的樂園氣息。十世紀作品；敦煌出土。

152 **刺繡千佛圖**

「千佛」是指分別出現於過去、現在、未來的千體之佛，「千佛圖」則是為供養千佛而描畫的圖像；這幅繡佛圖除了千佛之外，還添加了現世中的宮廷男女形貌。佛像的衣裳採厚厚包覆兩肩的中國樣式，宮廷人物的圖像也具有盛唐時代的風格。右側中段穿著朝服的三名貴人和日本高松塚古墳壁畫中的人物極為相似；兩端部分還可以看到高麗王朝風格的連珠紋。八世紀作品；敦煌出土。

纖細畫的世界

154



153 火雞 蒙兀兒帝國的第四代君主迦亨基(Jahangir, 1569～1627，在位1605～1627)是一位積極的藝術贊助者，向來禮遇畫家，自己尤其喜愛寫生。當時的花鳥畫風氣極盛；圖中火雞充滿生氣，羽毛部分的描繪更是細緻可觀。紙本著色；蒙兀兒繪畫；一六一〇年前後。

153



155

印度的纖細畫起源於中世紀宗教經典的抄本插圖，但是一直到近代蒙兀兒繪畫與拉迦普繪畫興起以後，才正式邁向黃金時代（十六世紀後半～十八世紀）。蒙兀兒繪畫是受伊朗纖細畫的影響而發展起來的，作品多以蒙兀兒皇帝的傳記、宮廷習俗、肖像和花鳥等世俗世界的種種爲主題，表現風格也具有明顯的寫實傾向。拉迦普繪畫則分成以拉加斯坦爲中心的平地派和西北印度的山地派；兩派之下又分爲許多系，作品題材具有強烈的宗教（興都教）色彩，畫風也趨向於象徵化和概念化。

157

156

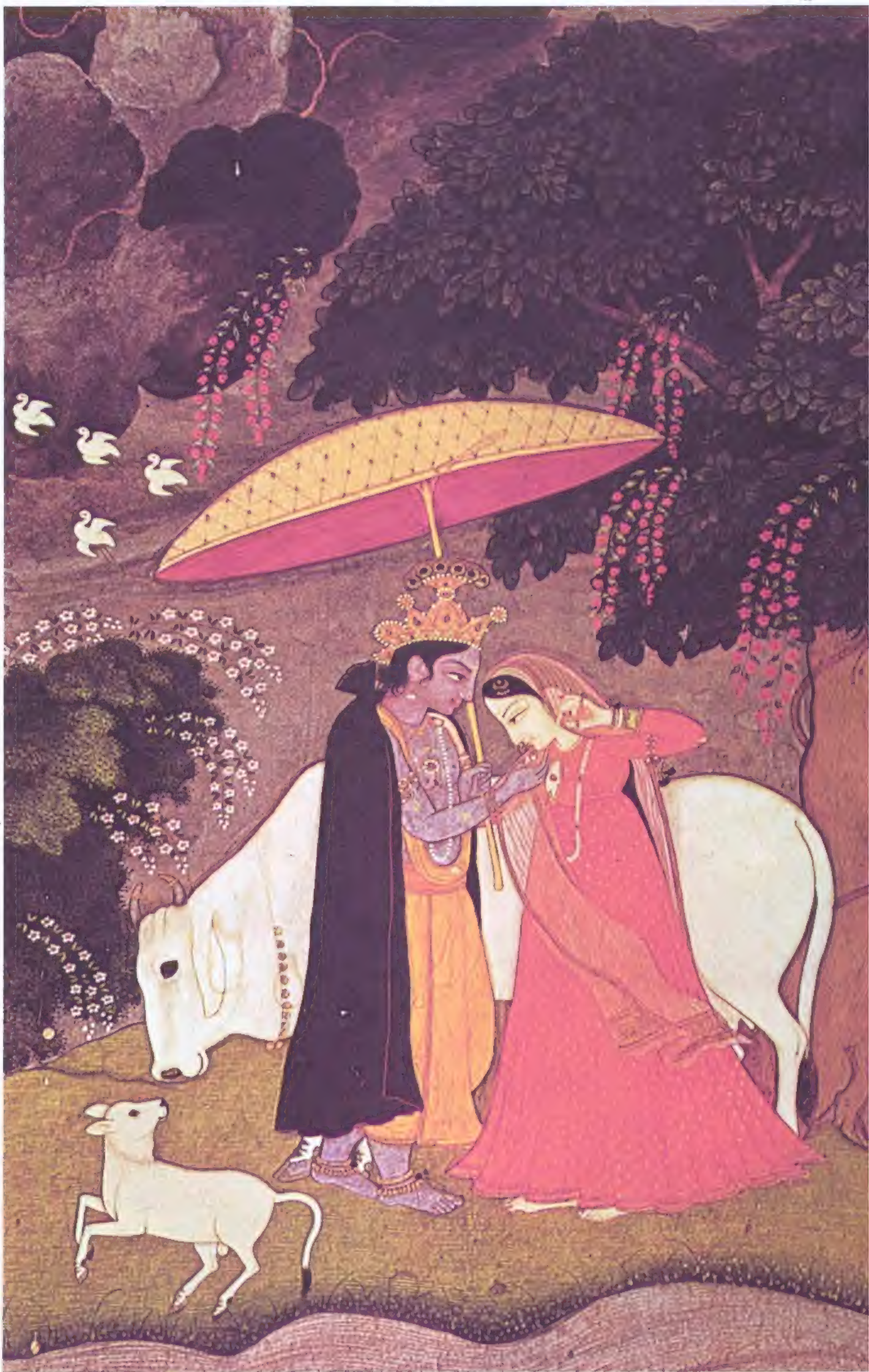


154 **迦亨王與蘇菲派聖者** 回教中奉禁慾主義和神秘主義的蘇菲派(Sufism)，強調人類能在恍惚狀態中達到神人合一的境界。本圖描繪迦亨王(Shah Jahan，在位1628～1658，畫面左方）目睹蘇菲派衆聖者隨音樂進入忘我之境的情形，背景的遠近畫法明顯受西洋繪畫的影響。紙本著色；蒙兀兒繪畫；一六五八年。

155 **阿克巴大帝出城** 蒙兀兒帝國的第三代君王阿克巴大帝(Akbar the Great,1542～1605，在位1556～1605)建立了統治全印度的大帝國，同時也是蒙兀兒藝術的創始者。圖中的作品不但線條與細部描繪細緻優美，畫面的氣氛和人物的安排也生動逼眞。布；蒙兀兒繪畫；一五七五～八〇年。

156 **塔那王(Thana Shāh)** 奧倫塞(Aurangzēb,1618～1707，在位1658～1707)皇帝的時代，蒙兀兒繪畫流傳到德干地方，發展出獨特的地方流派。肖像畫是蒙兀兒繪畫相當重要的一個項目，本圖則是嚴守肖像畫傳統的典型作品。畫中人物的容貌以寫實風格表現，側面站立、一腳略向前伸出是這幅畫的特徵。紙本著色；德干派(Deccani school)、格康達(Golconda)地方作品；十七世紀。

157 **巴布爾與羣臣** 描述蒙兀兒帝國創始者巴布爾(Bābur,1483～1530，在位1526～1530)一生事迹的「巴布爾傳記」(*Bāburnāmeh*)抄本插畫，描繪巴布爾和羣臣深夜在野外烤火的情景；裝飾效果極佳，人物的表現也極自然。蒙兀兒繪畫；紙本著色；一五九七年。



158 避雨的克利修納和拉達 克利修納（Krishna）和拉達（Radha）的戀愛故事是拉迦普繪畫的重要題材之一，以神人合一的信仰爲基礎。閃電劃過陰霾的天際，克利修納和拉達陶醉在傘下的小世界裡。作者巧妙運用避雨的一幕點出兩人的纏綿深情。紙本著色；肯格拉派（Kangra school）作品；十八世紀末。

160 尋找戀人的女子 男女之愛是拉迦普繪畫的最主要題材之一，通常也用於比喻人類對神的信仰心態。這一類作品可分爲八種型態，「尋找戀人的女子」便是其中一種，多半描繪一位少女走在黑暗恐怖的暴風雨裡。紙本著色；肯格拉畫派；十八世紀末。

161 化粧的女子 拉迦普繪畫中一個饒富趣味的題材——浴後化粧的女子。象牙色的豐潤肌膚以及回首顧盼的姿態，給人纖細嫵媚的印象，大膽的背景色彩處理，上方樹木和小鳥的裝飾手法亦至爲絕佳。十九世紀。

159 **森林宴會** 在青格拉繪畫中也有不少以「薄伽‧普拉那(Bhagavata-Purana)中的克利修納故事爲主題的作品。這幅畫描繪克利修納和伙伴們在朱木納河畔大樹下以樹葉盛裝食物用餐的情景，筆觸纖細而優美。紙本著色；青格拉畫派；十八世紀末。

159

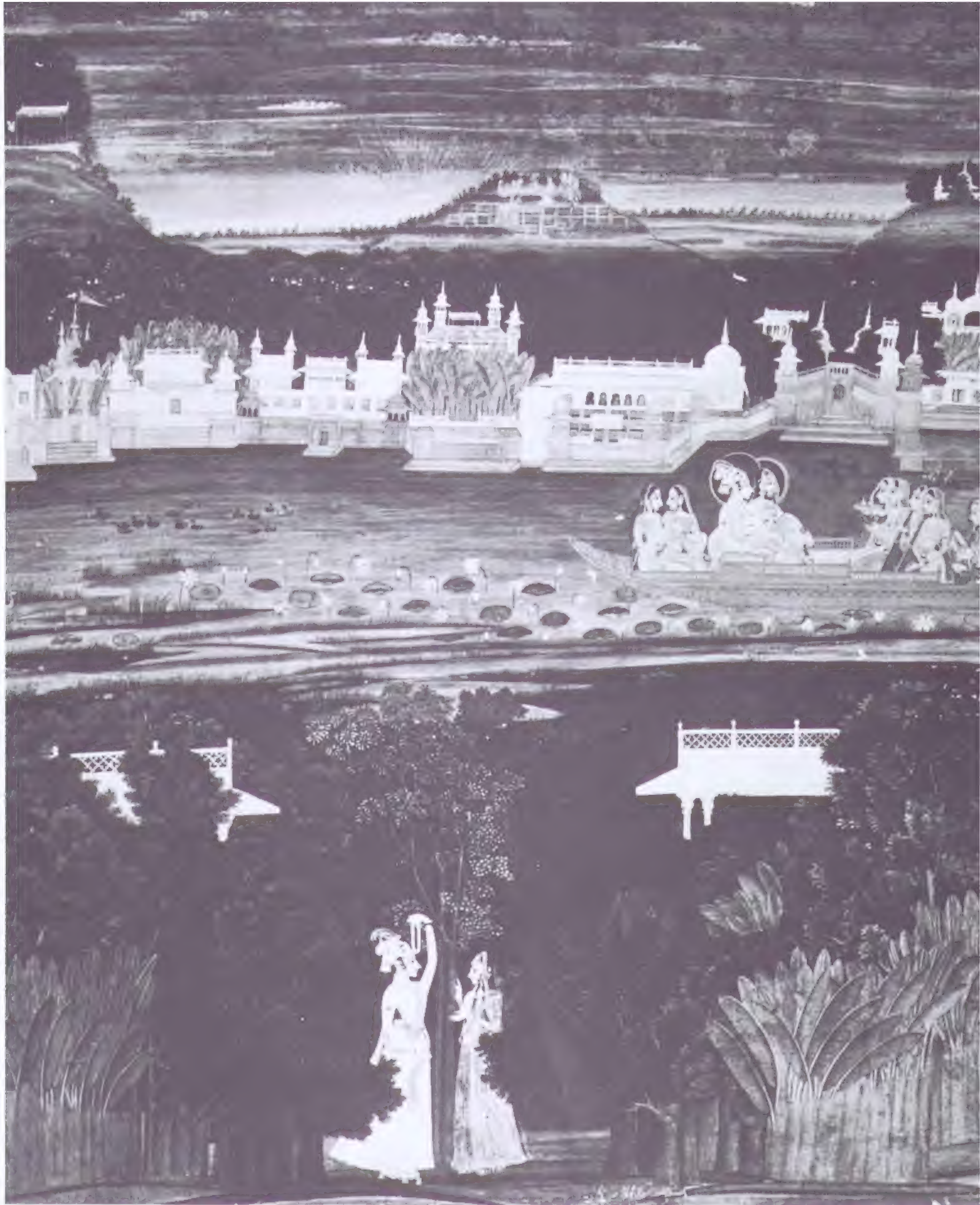
160



161



162

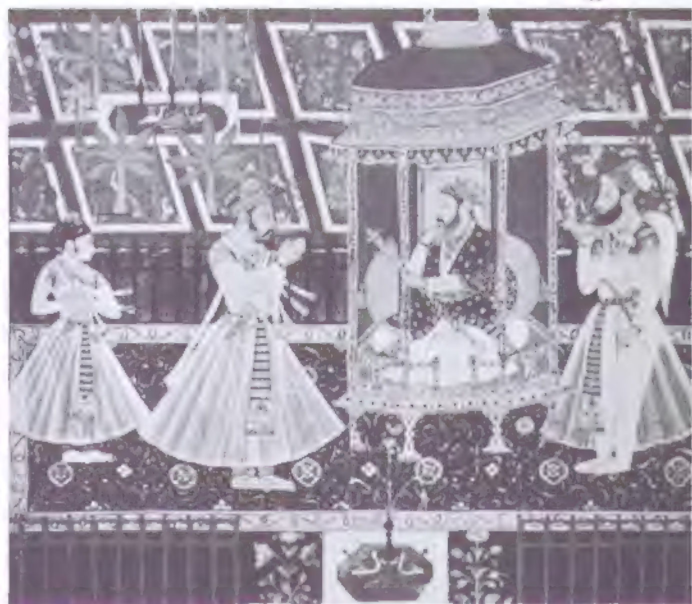


162 愛之船 十八世紀間・莎宛得・辛王(Raja Savant Singh，在位1748～1757)的宮廷中興起了一個獨特的畫派——奇善伽爾繪畫(Kishangarh painting)。本圖介紹奇善伽爾派代表畫家尼哈爾・姜特(Nihal Chand)為「克利修納與拉達愛情讚美詩」所繪的插畫：日落時分兩人泛舟朱木納河，河畔的大理石宮殿在紅霞映襯下美若仙境；幽靜的密林深處正是二人的愛情世界。紙本著色；奇善伽爾畫派；十八世紀中葉。

163 迦亨王 蒙兀兒帝國統治了拉加斯坦地區之後，隸屬於拉加斯坦的梅瓦兒(Mewar)也被征服。圖中即為梅瓦兒國王向迦亨王稱臣的場面。人物描寫呈現濃厚的蒙兀兒畫風，花鳥裝飾技巧則是拉迦普畫派的手法。紙本著色；梅瓦兒畫派；十七世紀末葉。

165 梅迦・瑪拉拉・拉琪妮 將印度音樂的樂曲類型表現於繪畫，是拉加斯坦諸畫派經常採用的題材之一。印度重要的樂曲計有男性曲「拉伽」(raga)六首及女性曲「拉琪妮」(ragini)三十首，各有傳統的名稱。若將這些樂曲擬人化，的確是一種很好的繪畫作品；如圖中描繪靜坐在雲層籠罩的運河中央小島上，雙手分執弓箭女子的畫作，便是女性曲的一型。紙本著色；齋浦畫派(Jaipur painting)；十八世紀。





163

164

164 牧羊女與舞蹈的克利修納 巴索利繪畫(Basohli painting)的特徵在結構單純，配色大膽，活潑動人。此畫以單色為底，克利修納正在眾牧羊女所奏的樂音中翩然起舞；單純的形象和鮮麗的裝飾手法造出了絕佳的效果。紙本著色；巴索利畫派；十八世紀前半。



166

166 魯普瑪提與巴斯巴多爾 馬爾瓦國王及王妃策馬出獵的情景。左上方的軍隊行伍和右方的動物群為山坡與森林點出了空間上的遠近距離；細看每一個體，纖細分明的筆法著實令人嘆服。帶有明顯的蒙兀兒畫風，細密別緻的裝飾之美尤其引人注目。紙本著色；德干派；十八世紀前半。



165



167

167 吹笛的克利修納和拉達 克利修納坐在朱木納河畔吹笛，一群牧羊女快樂地穿插了過來；克利修納面前的拉達因過度興奮而暈倒，侍女們趕緊趨前照拂。簡明的構圖和人物瞬間靜止似的動感，為畫面增添幾分不可思議的夢幻氣息。紙本著色；拉加斯坦；十八世紀前半。

民俗繪畫的世界

民俗繪畫並不是什麼特別的藝術名作，但是自有一番淳樸的韻味。民俗繪畫都是以流傳於百姓間的神話和傳說爲主題，有時描繪一些平凡小事，卻也形成了一個獨特的文化世界。這些作品由畫師輾轉帶到印度各角落，在一般民衆間廣爲流傳，作用類似護身符或供人臨摹的藍本。乍見之下，民俗繪畫作品的表現未免稚拙，但是唯有如此，民俗繪畫那一份屬於鄉土的純眞和鮮活生命力才更濃郁、更動人。



169

168

168・169 卡利加德派的繪畫 印度每一個地方都有獨特的民俗繪畫，其中加爾各答卡利神廟(Kalighat: Kali Temple)附近畫匠所繪作品尤其盛名，備受十九世紀至本世紀三〇年代末進香者喜愛。此處介紹的卡利加德繪畫(Kalighat painting)作品均取材自印度古敍事詩「羅摩耶拿」(*Ramayana*)。圖169描繪羅摩(Rama)王子的愛妻希塔(Sita)被魔王拉瓦那(Ravana)誘入飛馳空中的馬車裡，以及一隻爲了追回她而受傷倒地的巨鳥「迦塔由」(Jatayu)。圖168描繪爲援助羅摩王子而與拉瓦那格鬥的猴王哈紐曼(Hanuman)。二畫均爲十九世紀末作品；加爾各答國立博物館藏。



170 柏孜克里克石窟寺　位於吐魯番近郊木頭溝河(Murtuk)峽谷。

尋訪埋沒沙漠中的文明

斯坦因的中亞探險之旅與成果

對未知國度的憧憬

沙漠中的藝術之花　盛開在沙漠裡的中亞藝術之花究竟是如何形成的？這是一個非常有趣的問題。印度自古便有相當可觀的繪畫作品問世，可惜因爲氣候高溫多濕，現存的古代文物僅限於阿姜塔和巴格等少數石窟室的裝飾壁畫而已。阿姜塔石窟寺保存了紀元前後的壁畫殘片，在年代上算是最久遠的，但是寺中反映後來笈多時代（五至六世紀）繪畫傳統的壁畫群卻格外引人注目。

另一方面，在貴霜時代（二至三世紀）的印度西北部，帶有濃厚希臘•羅馬色彩的犍陀羅繪畫也曾盛行一時，米蘭壁畫便是該系統的作品。這種東方•希臘式的畫法與印度•笈多藝術的傳統融合之後，發展出庫車及巴米安(Bamiyan)等地的中亞古典繪畫。此外，在波斯薩珊系藝術的強烈影響之下，以巴米安、和闐及庫車爲代表的絢爛中亞繪畫相繼出現。隨著時代的演變，從吐魯番和敦煌多樣化的作品群，我們也可以明顯看出印度佛教藝術對中國，尤其是唐代藝術的決定性影響。

走向印度　十九世紀末到二十世紀初，有幾位旅行探險家對那些長年埋沒沙漠中、爲世人遺忘的古國和塔克拉馬干沙漠周圍曾經盛極一時的綠洲都市懷著滿腔的熱忱，一心想使那些地方的歷史、地理和文化眞相重現於世。這幾位旅行探險家中，最負盛名、最教人難忘的便是斯坦因。

一八六二年十一月二十六日，斯坦因出生於匈牙利布達佩斯(Budapest)，本是猶太人後裔，卻由於母親的堅持而受洗成爲新教徒，取名馬克•奧理(Mark Aurel)。他先在德國杜賓根大學(University of Tübingen)修習印歐語言學與宗教史、在維也納大學攻讀印度文獻



171 現今的喀什噶爾　市中心區熱鬧的廣場。

學，取得學位後又獲政府獎學金遠赴英國留學。斯坦因自幼即對年輕有爲、征服歐亞非三洲的亞歷山大大帝（Alexander the Great, 356～323B.C.)非常傾心，對於唐朝的玄奘(602～664)大師及義大利旅行家馬可波羅（Marco Polo, 1254～1324)的事迹尤其崇拜，終於和印度結下了不解之緣。到英國留學只是第一步而已。他在倫敦、牛津和劍橋各大學勤修東方語言學與考古學方面的課程（一八八四年至八六年）。

進修期間，他曾因兵役問題一度回到匈牙利，在軍隊地圖製作學校接受測量學方面的訓練。這對他日後中亞調查工作的助益自然不在話下。他負笈英國時私淑東方學者尤魯(Sir Henry Yule, 1820～1889)與羅林生（Sir Henry Creswicke Rawlinson, 1810～1895)，並結爲知己。一八八六年，他又在大英博物館及牛津的阿蘇莫博物館(Ashmolean Museum，一六七五年由阿蘇莫 Elias Ashmol 創立）埋首於印度西北部貨幣的研究。

一八八八年，經由羅林生推荐，斯坦因得赴印度旁遮普大學擔任註册主任兼新成立的拉合爾(Lahore)東方學院院長之職。他在拉合爾居住了十一年，閒暇最喜走訪山明水秀的喀什米爾(Kashmir)。梵文本「喀什米爾王紀年」(*Rājatarangini*)的譯註工作以及校訂出版，都是在這段期間完成的。斯坦因深愛那一片風光明媚的土地，不但選爲探險旅行的基地，探險歸來後幾份蜚聲國際的調查報告書也都是在當地遠離塵囂的山莊裡起草的。後來他曾經公開表示那是他生平極爲幸運的際遇。

一八九九年，斯坦因就任加爾各答回教寺院附屬學校校長，並獲得尋訪印度佛教遺蹟的機會；翌年即正式向印度政府提出盤算已有四載餘的中亞調查旅行計畫。一九〇〇年，期待已久的願望終於付諸行動，這是他三次中亞探險之旅的第一回合。

嚮往多年的沙漠之國

第一次探險

一九〇〇年五月末，印度籍的測量員雷蘭生(Rai Ram Singh)加入了探險隊。一行

中亞遺蹟地圖

人自喀什米爾的斯利那加(Srinagar)出發，越過克里克山口(Kilik Pass)進入帕米爾，穿越瓦罕(Wakhan)溪谷後北上到達塔什庫爾干(Tashkurghan)，再由此轉赴當時中亞探險的根據地喀什噶爾(Kashgar，即疏附)；途中並試登穆斯塔格阿陶山(Muztagh Ata)。斯坦因一行從喀什噶爾走向自古難行的南道，路經莎車，十月初抵達和闐。和闐即古代于闐國，玄奘「大唐西域記」中曾詳述當年的繁華景象。斯坦因以此為基地，針對向南連綿不斷的崑崙山脈進行地理學上的探查。

不過，第一次探險活動的最大成果還是在和闐附近遺蹟的考古學調查和發掘。斯坦因找到古代和闐的首府約特干(Yotkan)，掘得許多以赤土陶偶為主的古物；接著又在丹丹烏里克(Dandan Oilik)的遺蹟進行調查，發掘出佛教寺院遺址多處，尋獲大批古印度婆羅米草書(Brahmi)、漢文文書以及帶有濃厚印度•伊朗色彩的奉獻用板畫等。丹丹烏里克的發掘工作從十二月中旬一直持續到第二年年初，然後一行人在嚴寒之中朝東方的尼雅(Niya)邁進。

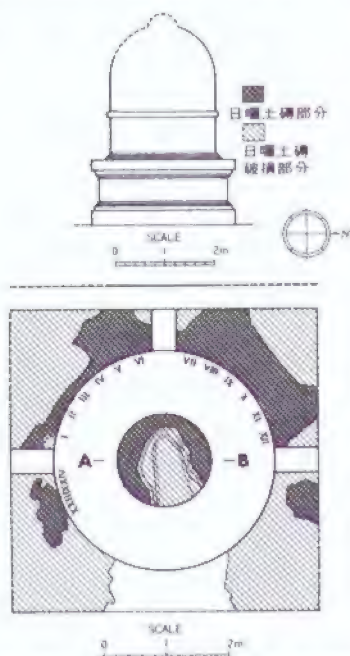
斯坦因在尼雅發掘出不少住家和佛塔遺址。遺址中發現的建材和家具類殘片的浮雕裝飾與希臘式佛教雕刻頗多共通之處，再加上佉盧文(Kharosthi，古代印度西北部、阿富汗、俾路支以及中亞等地所使用的文字)與漢文文書、木牘、東漢的貨幣等物，在在證明了尼雅遺蹟年代的久遠。斯坦因等一行隨後又往東邊的安得悅(Endere，地屬且末縣)遺址，發掘出一些佛教寺院和城寨，得到了一部分珍貴的藏文經典。

由安得悅返回和闐途中，一行人又發現丹丹烏里克附近的拉瓦克(Rawak)遺蹟，立刻展開挖掘工作，結果找到了一處四面設有階梯的佛塔遺址，周圍的方形牆壁上安置著雕塑的佛像。斯坦因等人於五月中旬帶著豐碩的成果回到了喀什噶爾，由此越過俄國的土耳其斯坦(Turkestan)而於七月二日到達倫敦。一九〇一年十一月，斯坦因再回到印度，在洛瓦平第(Rawalpindi)就任新職；但是因為第一次中亞探險之旅的成就備受推崇，一九〇四年應邀加入印度考古調查部。

第二次探險

一九〇六年四月二十日到一九〇八年十一月十三日的第二次中亞探險之旅，是斯坦

175 **米蘭第三址的平面圖和立體圖**



175 **米蘭第三址的平面圖** 圖176的壁畫即取自此處。





176 **有翼天使像** 斯坦因從米蘭第三址取走的壁畫。



173 **尼雅遺蹟的發掘** 斯坦因曾三度探訪尼雅，蒐集了不少飾有浮雕的建材和家具殘片等等。

174 **米蘭第三址的發掘** 斯坦因等人；一九〇七年一月。

因成果最輝煌的一次行動。這次從斯瓦特(Swat)向契特拉(Chitral)出發，越過興都庫什山脈（Hindu Kush Mts.)，東端的布洛吉爾山口（Boroghil Pass），再由塔什庫爾干到達喀什噶爾。七月末，一行人抵達和闐，進行崑崙山脈的地理學調查及和闐附近的考古學調查，以補前次之不足。在多摩科(Domokou)附近的卡塔利克遺蹟發現了一些壁畫，然後再訪尼雅，嘗試進行徹底的調查研究。結束尼雅的工作之後，他們向東到安得悅和鄯善，十二月初抵達婼羌(Charkhlik)。

在婼羌募集工人及糧食後，斯坦因等一行進入羅布泊，著手調查古代樓蘭遺蹟。樓蘭廢墟是一九〇〇年由瑞典人赫汀(Sven Anders Hedin, 1865～1952)發現的，不過斯坦因的調查自有一番劃時代的意義。他們從王城遺址（LA）發掘出佛塔、宮殿、寺院、中國軍隊駐屯地和平民住宅區等，還有大批漢文和佉盧文書。另外，在其他遺址也有佛像及浮雕希臘式裝飾花紋的木材出土。

回到婼羌後，斯坦因一行赴米蘭遺蹟展開挖掘。在嚴寒季候下持續不斷努力，經過三週的辛勞，終於在一九〇七年一月找到了幾處佛教寺院遺址。那裡的壁畫包括菩薩和有翼天使群像等，表現技法充滿濃厚的羅馬風格，使全球考古學界大為震驚（請參照第66頁）。

敦煌的大發現

結束米蘭的發掘工作之後，一行人繼續向東前進，橫越六百一十公里的荒涼沙漠後到達敦煌，這裡是斯坦因第二次中亞探險的主要目標。

確定了古代城垣與望樓遺址（玉門）的位置後，斯坦因走訪莫高窟（千佛洞）。他曾從友人處聽聞敦煌石窟的壯觀，親眼所見果然不凡，數百處由佛像及佛畫裝飾而成的石窟寺的確令人心動。當他知道石窟內某一密室藏有堆積如山的古代抄本（據說多達三、四萬卷）後，又發現看守這些抄本的王道士相當喜愛西遊記故事，便自稱係因崇拜玄奘而遠自印度橫越高山峻嶺來到敦煌，同時借名捐助整修資金而對王道士展開金銀攻勢，最後成功地將二十九箱珍貴資料偷運出境。斯坦因帶走的敦煌寶藏包括用漢文、藏文和中亞諸國語言所寫的佛教經典、公私文書，以及大批色彩鮮艷的繡品、幡畫與各種佛像、菩薩畫像，總數相當於石室收藏的三分之一，後來成為研究古代東方文獻學的一大寶庫。

一九〇七年夏天，斯坦因從敦煌出發，沿著祁連山走遍安西、嘉峪關、甘州等地進行一連串的地理調查。調查工作告一段落，一行人再度回到安西；接著越過沙漠、通過哈密來到天山南北路的交會點——一度極其繁榮的吐魯番。離開吐魯番後，他們沿著天山南路調查焉耆、碩爾楚克兩地，又經過庫爾勒到達庫車。這一帶地區曾由法國的伯希和(Paul Pelliot, 1878～1945)和德國的格林維德(Albert Grünwedel, 1856～1935)率隊調查過。

翌年一月，斯坦因從庫車向南橫越恐怖的塔克拉馬干沙漠到達克里雅河（Keriya R.）；出了和闐，在多摩科附近末城地方的寺院遺址進行發掘，找到一些很有價值的壁畫；然後沿著和闐河再度穿越沙漠北上抵達阿克蘇，再經瑪喇爾巴什（今巴楚縣東）折回和闐。由和闐橫越崑崙山脈、通過喀喇崑崙山口，最後終於回到斯利那加，這時距離出發已有二年半之久了。這次的探險旅行可以說是一次艱鉅的挑戰，當然，收穫也是無法計量的。

第三次探險

經過第二次探險調查之後，斯坦因對中亞重要性的認識更加深刻，於是又開始策劃第三次的探險旅行。一九一三年八月一日，他再從喀什米爾出發，越過達爾闊特山口(Darkot Pass)三度進入帕米爾高原，經過塔什庫爾干、喀什噶爾和瑪喇爾巴什抵達和闐。他重訪多摩科、尼雅，拗走了米蘭的壁畫，並挖掘樓蘭墓地取得許多考古學的珍品。

斯坦因再度進入敦煌後，又往吐魯番艾丁湖一帶進行哈拉和卓遺蹟的調查。他們從甘州回到安西，再橫越沙漠、出哈密、過巴爾庫山(Bar Kol)而經由格沁赴吐魯番。吐魯番地區已由德國考古隊的格林維德和勒科庫(Albert von Le Coq, 1860～1930)調查過，不過斯坦因的成果還是相當可觀。他們發掘了高昌國故城，又搬走了吐峪溝和柏孜克里克等石窟寺的大壁畫；而阿斯塔納古墳出土的大批陪葬品，更說明了東西文化的交流盛況。



177　具有伊朗貴族風格的神像　和闐第十寺址出土；大英博物館藏。

吐魯番的調查結束後，斯坦因等轉向庫魯克山(Kuruk Tagh)，沿著山麓經辛格爾(Singer)、營盤等地，到達庫爾勒；從此取道天山南路，探訪輪臺、庫車、阿克蘇和瑪喇爾巴什等昔日的交通路線和遺蹟，然後回到喀什噶爾。他搜刮的古代遺物計一百八十二箱，集中在喀什噶爾運送出境，自己卻留下準備繼續向未知之地挑戰。幸虧當時的客觀環境還能允許他前往帝俄統治下的中亞，並且有所發展。

他沿著絲路的主要路線阿賴河(Alai，即和色爾河Kizil Su)溪谷西進，穿過帕米爾高原西端，由歐克薩斯河(Oxus R.，即媯水)上游探查修格那溪，然後抵達撒馬爾罕(Samarkand)，並由撒馬爾罕經過布哈拉(Bokhara)、阿什哈巴德(Achkhabad)進入伊朗的麥什赫德(Mashhad)，進而深入調查阿富汗和伊朗之間的西斯坦(Sijistan)地方。在那裡，他們發現了庫伊荷瓦札遺蹟與古代宮殿遺址，找到了許多自安息到薩珊王朝初期的壁畫。

斯坦因結束了西斯坦的調查作業，最後回到印度。第三次的中亞探險活動共耗費了兩年八個月時間，旅程長達一萬七千七百多公里。

客死中亞

一九三〇年，斯坦因企圖作第四次的中亞探險，但是未獲中國政府的准許，到了鄯善便不得不折返。

不過，他的探險工作並未因中亞旅行的結束而告終止。一九二六年，他曾探查印度河上游及斯瓦特河流域；一九二七至三八年間，更針對巴基斯坦俾路支、伊朗西南、瓦其利斯坦等地作過無數次的研究考查；一九三八、三九年間並調查了敍利亞、外約旦(Trans-Jordan)和伊拉克。一九四三年，八十二歲的斯坦因從喀什米爾經過白夏瓦進入喀布爾(Kabul)，正要展開阿富汗的考古調查活動，卻不慎染上感冒引發急症而遽然謝世。這一位終生致力探求未知世界之謎的學者目前長眠在喀布爾郊外的外人墓地中，大理石墓碑上銘刻著：

馬克・奧理・斯坦因
印度考古調查部所屬
學者　探險家　作家
曾於印度、中國、土耳其斯坦、波斯、伊拉克等地



178　描繪「蠶種西漸傳說」的木板畫　和闐的丹丹烏里克遺址出土。

179　丹丹烏里克的發掘　丹丹烏里克遺址位於和闐地區，是斯坦因第一次中亞探險之旅收穫最豐碩的地點。本圖爲第十二址的發掘狀況。



180　吐魯番近郊的農村　收割小麥的情景。



作極困難的探險旅行
世人的知識領域爲之開擴
一八六二年十一月二十六日生於布達佩斯
一九〇四年成爲英國公民
一九四三年十月二十六日客死喀布爾
受世人由衷愛戴

斯坦因蒐集的繪畫

米蘭的壁畫　中亞藝術史的全貌至今未明，若是以西域的繪畫爲探討對象，來自新疆塔克拉馬干沙漠南道的米蘭與和闐、北道的庫車與吐魯番，以及甘肅敦煌等五地的作品數量最多也最可觀。下文以斯坦因劫走的繪畫爲中心，分述各不同地域的作品特徵。

新疆的繪畫以位於塔克拉馬干沙漠南道東側的米蘭寺址壁畫年代最爲久遠，這些鮮艷明朗的作品前面已有詳細介紹（請參照圖126、127）。斯坦因共發掘了十四個佛寺遺址，並取走了其中第三及第五址的美麗壁畫。兩址均由土磚建成，採方形平面設計，中央的圓形基壇是佛塔，周圍有迴廊環繞；上層雖然已經崩毀，但是圓頂的架構依稀可見。迴廊壁畫（第三址的直徑九公尺強、第五址的二十二公尺強）可分爲三段，上半部已失。

第三址佛傳圖中的佛陀髮髻高聳、蓄有髭鬚，明朗的容顏、簡樸的圓形光輪、通肩的自由衣紋，顯示出近於犍陀羅風格佛像的特徵（請參照圖126）。第五址出土的扛抬花索的裸童，主題姑且不論，波狀花索間的異國世俗男女人物像也強烈顯示出東方化的希臘風格影響（請參照圖127）。這片壁畫雖然出現於中亞最偏遠的內陸地區，鮮明的色調、開朗的容顏、淡紅灰青兩色微妙重疊之下表現出來的柔和潤飾技巧却和希臘・羅馬時代的畫風有直接關聯。

和闐的繪畫　同樣曾經繁榮一時的南道城市和闐，繪畫作品已具獨特的中亞風格，這一點很值得注意。多摩科附近的許多古代佛教遺址，都是斯坦因發掘出來的。巴拉瓦斯德、末城、卡拉利克和丹丹烏里克等地的寺址也都有壁畫、板畫出土（請參照圖128、129）。斯坦因從英國駐喀什噶爾領事哈丁（Charles Hardinge, 1858～1944）手中所得的壁畫，也是巴拉瓦斯德出土物（圖130）。

這些六～八世紀的壁畫作品和米蘭以大方筆調自由描繪人像的風格不同，主要在以緊密而統一的描線刻畫超世俗、超自然的佛陀。圓滿的容貌、豐潤的臉龐、瞑想式的眼神、端正的鼻梁、小巧的嘴唇和長長的耳垂，這些特徵正好顯示出東亞佛教繪畫流傳的途徑。蓮華座普遍出現在畫面上也是此地佛畫的特色之一，顏面和軀體多以厚重手法渲染而成，尤其菩薩和供養者都穿戴著裝飾花紋細密而華麗的薩珊式冠服。和闐壁畫與中亞地方新印度・伊朗（笈多・薩珊）文化的傳入有密不可分的關係。

和闐地區出土的繪畫作品，以丹丹烏里克諸寺址的奉獻板畫最值得注意。這些板畫的題材除了取自佛教之外，也反映當地的信仰；例如「蠶種西漸傳說」和「金色鼠王傳說」二幅板畫正和玄奘「大唐西域記」中的記載相符。另外，圖177介紹穿著合身長衣、長褲和長靴，裝束打扮類似伊朗貴族的畫像，很可能就是當地的守護神。

和闐出土的佛像以毘盧舍那佛、觀音、彌勒、毘沙門天和地藏爲多，大乘佛教的色彩相當濃厚；但是興都教主神如濕婆及識尼沙等也間雜其中。換句話說，這些寺院殿堂不但表現出和闐一地的佛教信仰情形，也爲中國和日本大乘佛教藝術的源流提供了極重要的資料。

意義重大的敦煌文物

吐魯番的繪畫　塔里木盆地所屬的天山北道，主要遺蹟在庫車和吐魯番。就庫車而言，和色爾石窟寺的壁畫在中亞藝術史上佔有特別重要的地位。和色爾石窟寺是德國考古隊發現的，他們經過一番研究之



181　斯坦因　生於一八六二年，卒於一九四三年。

斯坦因的報告書

斯坦因的中亞探險之旅爲歐洲學界蒐集了許多地理學、考古學、藝術史、文獻學和民族學等各方面的重要資料，他所提出的三次調查報告書計有十二鉅册之多。

第一次探險的調查報告分爲「沙埋和闐廢址記」（Sand-buried Ruins of Khotan, 1903）與正式報告書「古和闐考」(Ancient Khotan, 2 vols, 1907) 兩部分；至於「沙漠契丹廢址記」(Ruins of Desert Cathay, 2vols, 1912) 與「西域考古圖記」（Seriudia, 5vols, 1921)則是第二次調查活動的一般性及專門性報告書；第三次調查的成果以「亞洲腹部考古記(Innermost Asia, 4vols, 1929)」一書發表。另外他在波士頓的羅威(Rowell)研究所講述的「斯坦因西域考古記」(On Ameient Central-Asian Tracks, 1933)，則是將前後三次調查活動綜合整理後所作的一般性介紹。

斯坦因的偉大不僅在於他完成了艱鉅的探險旅行，也在於他多方面的周詳調查和完整的報告書。而他的報告書之所以能夠順利完成，其他研究人員的協力相助功不可沒；這又證明斯坦因除了博學多聞外，也具有溫文敦厚的人格。

後，立即將壁畫切割移走，根據德國考古學家華德修密特(Ernst Waldschmidt, 1897～)的看法，這一批和色爾石窟寺壁畫可以區分爲兩類，第一類的表現方式屬西元五百年前後盛行的古典印度·伊朗風格，第二類則在第一類的基礎上表現強烈的裝飾化、圖案化風格，盛行年代大約在七世紀。和色爾的壁畫對吐魯番和敦煌壁畫的影響是相當大的。

吐魯番很早就和中國發生密切的關係。唐朝曾經出兵殲滅吐魯番高昌國建西州府治，從此以後，位居東西文化交流要衝的吐魯番地位更形重要。八世紀後半，回紇入侵吐魯番，來自伊朗的勢力再度抬頭，因而出現了摩尼教(Manicheism)和景教(Nestorianism)的繪畫作品。

就吐魯番地區而言，斯坦因所發掘的阿斯塔納古墳是最值得注意的（請參照72頁）。斯坦因在第二區及第六區古墓（年代約在四世紀後半）中發現了構造簡單的方形墓室，內有描繪死者來世饗宴情景的壁畫（圖136、137）。這些壁畫與漢代畫像石及高句麗古墳壁畫頗多類似，風格上也受到六朝的影響。七世紀（約高昌國末期到初唐時代）的陪葬品當中，以覆蓋在遺體上的絲織品最爲特出，在連珠圓紋中又織有豬頭紋、對鳥紋、側花紋等圖案，薩珊王朝的色彩相當濃厚。另外，幾幅描繪伏羲與女媧的絹本繪畫（圖134）也非常可觀。到了八世紀以後，墓室的構造趨向複雜，除人俑、騎馬像等明器之外，也有一些描繪體態豐潤的樹下美人和樂人奏樂情景的絹本繪畫，唐代風格相當明顯。

在吐峪溝、僧吉木(Sengim aghiz)、柏孜克里克等處的石窟寺，都有可觀的佛教藝術作品。柏孜克里克石窟寺大半是回紇時期的作品，爲晚期中亞佛教繪畫史添上了最燦爛的一頁（請參照圖132、133）。那些壁畫的構圖多半是中央描繪巨大的立佛，周圍配以菩薩、比丘、天部等，甚至還加繪國王和商人等供養者的形貌；後期作品則出現一些多面多臂的佛教密宗圖像。這些壁畫很明顯受到了唐畫的影響，但是圖像的主題也反映出東西交流的景況，地方色彩更是濃厚。

敦煌的繪畫

最後再來看看斯坦因所劫走的敦煌繪畫。這些繪畫保存得相當完好，當年的鮮艷色



182 柏孜克里克石窟的內部 第十九窟西壁部分；曾以土磚修補。



183 柏孜克里克石窟的壁畫 第二十二窟頂棚部分的作品；有被人剝取的痕跡。



184 **鎮墓獸——魁頭** 斯坦因所發掘的古物；吐魯番的阿斯塔納古墳出土。



185 **古墳壁畫** 新疆吐魯番的阿斯塔納出土。

彩至今未變，而且絕大多數都是優秀之作。由於大多是以絹、麻、紙等爲材料的繪畫及刺繡作品，對古代繪畫資料甚爲缺乏的中國藝術史而言，自然是相當重要（參照74～79頁）。

論製作年代，這些作品可以追溯到宋初、五代乃至中唐。現在且以唐代的作品爲中心，介紹一下較具代表性的作品。就種類而言，敦煌繪畫作品以細長的幡畫佔絕大多數，其中將畫面隔成數區，描繪一系列佛傳圖的作品最引人注意。這類作品通常劃分成四部分，分別描繪釋尊成道以前的事迹。

幡畫最普遍的題材是單獨的菩薩或天部立像，其中以觀音、地藏等菩薩像（圖139～141、143）最受民衆信仰，另外，金剛力士及四天王等的天部像也不在少數（圖145）。八至九世紀間，這類幡畫的優秀作品最多，色彩厚重而華麗，線條準確而柔和，渲染手法更是巧妙，予人印象至深。

大規模的作品中以阿彌陀淨土圖及藥師淨土圖（圖138）等淨土變相圖爲主，大英博物館裡所藏的「樹下說法圖」便是優秀的作品，頗能表現初期淨土變相圖的特色。八世紀後半至九世紀間的淨土變相圖多以三尊佛爲中心，背景是宮殿樓閣，兩旁聖衆和天人雲集，蓮池之前又有舞樂演奏，場面相當壯觀。除了這種常見的淨土變相圖之外，還有一些佛畫反映了當時多元化的信仰，極堪玩味。以觀音像爲例，就有千手千眼觀音、不空羂索觀音、如意輪觀音、十一面觀音、馬頭觀音與水月觀音等多種；這些觀音像泰半是吐番人（即西藏人）統治敦煌之後的作品，隨著時代的演進而顯現出追求鮮明強烈印象的形式化傾向。

除去上述種種之外，敦煌繪畫還包括册子形式的圖像、卷本的故事畫與佛教版畫等，眞可說是爲佛教藝術的多采多姿提出了最好的證明。

斯坦因的行動並不是單純的探險，而是朝「未知世界」踏出了探索的第一步。那一份在多方面學者協助下完成的不朽學術報告書，更是斯坦因執著的態度——矢志闡明往昔文化眞相的執著態度所凝聚的成功果實。

（日本弘前大學副教授 宮治 昭）



188 敦煌四十五窟的內部　敦煌的石窟爲數在五百以上，年代最古者可以追溯到四世紀。圖中的迦葉和菩薩像是盛唐時的作品。



186 現在的敦煌莫高窟　即舉世聞名的千佛洞，長達一千六百公尺。



187 敦煌藏經密室的入口　位於圖右方。

四室

都教的藝術

波斯語中，興都(Hindu)一詞就是「印度人」的意思。在印度佔有重要地位的興都教雖然多少受到了佛教的影響，却自成一個特異的天地，發展出風格獨具的造形藝術。現在，讓我們一起欣賞幾件傑出的作品，探索一下廣濶印度大地與興都教世界的奧秘。



189 **蘇利亞・恰多闍加**　以陽具造形象徵濕婆(Shiva; Siva)的砂岩，四面分別雕有興都教的三大主神與婆羅門教的太陽神蘇利亞(Surya)。毘濕奴的頭部已破損，所持的圓輪、棍棒與濕婆的三叉戟等均以擬人化方式表現。西元六世紀；神像高約四十五公分。



110　蘇利亞　展示於新德里國立博物館的後期興都教藝術室內。這尊太陽神蘇利亞立像原來供奉在奧利沙省可那拉克（Konarak）寺院中，臺基部分的小浮龕是蘇利亞飛翔時所乘馬車的七匹駿馬及車伕。十三世紀；高一九九．一公分。

化身之神毘濕奴

在興都教世界中，毘濕奴和濕婆是最受愛戴的兩位大神。「毘濕奴」一詞由意爲「遍地皆是」的動詞衍生而來，原來是將太陽機能神格化的神；西元前五、六世紀時勢力大增，留下了無數複雜精彩的神話。據說毘濕奴的個性溫和、平易近人，和神妃拉克修美（或譯爲吉祥天女）同住在神話中的天國——喜馬拉雅群峯一角的維崑塔山(Vaikuntha)；每當世上邪道盛行時便化身爲矮人、野豬、獅子、魚或龜等，下凡掃蕩惡魔、拯救世界。西元五、六世紀左右，印度有不少以這個神話爲主題的雕像作品，無論姿勢表情均極可觀。





192



193



194

191 **毘濕奴**　原來應該有四支手臂，可惜大腿以下及前膊部分已經缺損；戴著寶冠的圓臉充滿莊嚴超俗的崇高之感。自後背到手臂披著花環，腕飾、胸飾等裝飾圖案充分表現出笈多王朝藝術的特色。馬朱拉出土；一百零二公分高；西元五世紀。

192 **阿南塔蛇上的毘濕奴**　毘濕奴坐在象徵無限、永恒的阿南塔蛇(Ananta)上，祈求世界的和平；從他的肚臍誕生出來的，是婆羅門神(Brahma)。右側有兩名手持棍棒的人物供養這位維護世界的大神。比他爾加翁(Bidargaon)出土作品；赤土燒成；二十三公分高。

193 **毘濕奴**　九世紀帕拉王朝孟加拉地方的作品。毘濕奴共有四臂，前方左右二手分別持法螺和蓮華蓓蕾，後方雙手上的棍棒和圓輪幻化成女神與男神。寶冠及裝飾品等很能表現出細緻的工藝技術。九九・五公分高。

194 **毘濕奴立像**　笈多王朝期中印度地區製作的早期毘濕奴雕像。這一尊毘濕奴像和當時的佛教雕像不同，圓形光輪不加任何裝飾，全身的飾物也很簡樸；杏仁形的雙眼和長長的臉龐，使人聯想起日本的「飛鳥佛」(註)。高約七十公分。

註：日本以推古天皇時代(在位593～628)爲中心，前後時期稱飛鳥時代。「飛鳥佛」源於中國六朝時代的佛像雕刻，分北魏系與南梁系兩大派。

根據印度神話，濕婆和神妃帕娃娣（Parvati)同住在喜馬拉雅的開拉沙山(Kailasa) 上。梵語中的「濕婆」本來含有「吉祥」的意思，但是真正的濕婆神卻具有強烈的破壞與殺戮神格。

濕婆奉最高主神婆羅門之命，手持武器率領部衆爲掃蕩惡魔拯救世界而努力不懈。濕婆雖不能化身變形，但體格強壯而性格暴烈；濕婆也是備受崇拜的生殖之神，古印度人常以陽具作爲他的象徵，奉祀於寺院中。濕婆的兩位妃子多爾加(Durga)和卡利 (Kali) 是愛好酒肉和生血的恐怖女神，她們消滅水牛惡魔的故事尤其爲人所傳誦。



195 **濕婆與帕娃娣** 濕婆的額上有第三眼，頭髮高高結起，左手提著水瓶，右手手勢像是佛陀的施無畏印。神妃帕娃娣的頭飾與貴霜王朝時的馬朱拉雕像頗有幾分類似。西元五世紀；拘睒彌城出土；六十九公分高。

197 **濕婆頭像** 印度赤土燒陶的歷史相當悠久，笈多王朝時代的中心地在蘭馬哈爾(Langmahar)及阿喜製多羅。圖中的興都教神像就是阿喜製多羅的作品，容貌奇特，類似帕拉王朝的佛教雕像，非常引人入勝。西元五世紀；高約十八公分。

198 **帕娃娣頭像** 額上雕有直豎的第三隻眼睛；波狀的頭髮上並有象徵濕婆的新月。顏面的造形似乎是以印度土著爲本雕成的。西元五世紀；阿喜製多羅出土；高約十二公分。

濕婆的世界

196

196 舞者之王濕婆　濕婆也稱那塔拉加（Nataraja，舞者之王），常出現在印度西、南部的石窟及寺廟中。畫面上的怪獸摩揭魚由口中吐出花環，花環中央較大的是舞者之王濕婆，左右的小雕像是婆羅門和毘濕奴。這是象徵「三位一體」的典型門楣裝飾。西元十二世紀；南印度出土。



198



197



201



199

199　**卡締凱亞**　卡締凱亞 (Kartikeya) 又名斯干達(Skanda)、庫瑪拉(Kumara一，傳說是濕婆的兒子、天兵天將的指揮者。圖中的卡締凱亞持槍騎在孔雀上，孔雀左右的神妃姿態優美。西元十一世紀左右，帕拉王朝時期北孟加拉地區的作品；七十六公分高。

200　**殺死水牛惡魔的多爾加女神**　描繪女神殺死化身爲水牛的惡魔瑪希夏斯拉(Mahishasura)故事的雕像，從西元三世紀左右開始出現於印度本土，到笈多王朝時，畫面變得較具迫人氣勢和動態感，而且以多爾加女神爲表現主題。十世紀左右；孟加拉出土；一百四十一公分高。



202



200

203



203 烏瑪和馬黑斯瓦拉 神妃帕娃娣別稱烏瑪(Umā)，濕婆又名馬黑斯瓦拉(Mahesvara)。嬌小的妻子坐在溫柔體貼的濕婆身側，挺著豐滿的乳房凝視著丈夫的面龐。神像和坐騎聖牛南第，都是表現濕婆世界的優秀作品。十～十一世紀；五十八公分高。

201 濕婆坐像 垂下右足坐在聖牛南第(Nandi)背上的濕婆，造形端正，表情充滿童稚之氣。這是十三世紀東印度可那拉克地方所作神像的共同特色，也是令人覺得平易可親的主要原因。高約七十六公分。

202 婆羅門坐像 婆羅門並不如毘濕奴和濕婆那樣受到喜愛，連帶地，以他為主題的雕像也比較少些。婆羅門神共有三張臉，頷下蓄鬍鬚，四臂；其妻莎拉斯娃蒂(Sarasvati)仰起臉龐凝視著丈夫，這是已成定例的表現方式。十二世紀；馬朱拉近郊製作。

西元前一千五百年左右侵入印度西北部的雅利安人根據他們的聖典「吠陀」而產生的宗教，一般稱爲婆羅門教。這個宗教所奉祀的，都是將自然界各種現象、機能及構成要素神格化的自然神祇。

婆羅門教諸神以太陽神與男神爲中心，女神非常少。根據吠陀等文獻的記載，婆羅門教共有三十三位神祇，實際上可能不止此數。這些神祇分別位於天、空、地三界中，太陽神蘇利亞、雷光神因陀羅、火神阿格尼(Agni)和酒神索馬(Soma)的名氣最爲響亮。

婆羅門教諸神

206　娃爾娜妮女神坐像　男神配有妻子「神妃」的觀念形成於二大敘事詩的時代，從吠陀經中已可看出這種觀念的跡象。隨著女神崇拜的興起，神妃多以個別像的形式表現。圖中的水神娃爾娜妮(Varunani)手中持羂索，腳踏摩羯魚。十三世紀；可那拉克出土。



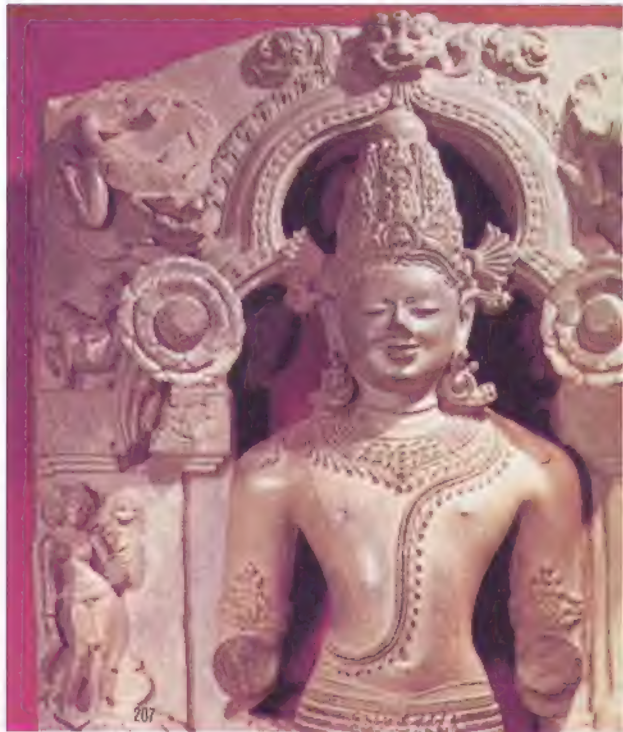
205

204

204・207　蘇利亞立像　婆羅門教有很多位太陽神，其中名實最相符的就是蘇利亞，從初期的佛教雕刻時代便已有了具體形像。在早期雕像裡，蘇利亞都乘著四頭馬車，腦後有象徵太陽的光輪；後來興都教藝術逐漸興盛，蘇利亞像的構圖起了變化，神的造形逐漸加大，馬車成爲單純的基座裝飾，馬則由四匹變成七匹。蘇利亞臉上充滿祥和的氣質；雙手所持的蓮華象徵陽光所帶來的恩澤。

206





205 阿格尼坐像　婆羅門教中的阿格尼神是祭火被神格化之後的產物。有關他的雕像自笈多王朝起便時有製作，遺留下來的也相當多。圖中所示是西元九世紀左右，比哈地方的作品；大腹的阿格尼神採取獨特的半蹲姿勢，背後有火燄形雕刻。像高約五十六公分。

208 雅瑪立像　冥府之王雅瑪（Yama）最早見於吠陀經，後來成爲佛教中的夜摩天、閻羅王。有關雅瑪的雕像出現較遲，這是少數留傳下來的作品之一；右手執髑髏杖，左手捧著運送死者靈魂的鳥。西元九～十世紀；拉加斯坦出土；八十九公分高。

208

河神與其他諸神

印度人自古即視恒河爲神靈之源，西元前三〇〇年左右，梅加斯德尼斯(Megasthenes)在所著「印度見聞記」一書中曾提及此事。印度二大敘事詩「摩訶婆羅多」(*Mahabharata*)及「羅摩耶拿」(*Rāmāyana*) 產生於西元二～四世紀之際；在當時，印度已有以恒河爲主題的神話——據說人死後想往天界，非借重恒河水之力不可。

恒河與支流朱木納河被神化成康迦(Ganga)及雅姆那(Yamuna)二神。自笈多王朝以來，二神便以女性的姿態出現；雅姆那有時也被當成是冥府之王雅瑪的妹妹雅米(Yami)。

209　干達瓦娃　翱翔空中的男女像；西元五世紀左右製作於笈多王朝領地格瓦利奧爾(Gwalior)。一般稱之爲干達瓦娃(Gandharva)，也稱爲維多尤達拉(Vidyadhara)。圖中在前者是住在空中和水中的精靈——水中女精靈阿普莎拉斯(Apsaras)的情人。後者飛翔空中，頂戴華鬘，喜好音樂與哄笑，讚揚人類的勇武。

210　雕像的展示　新德里國立博物館中期興都教藝術室內，主要陳列的是六～十世紀左右印度西部和南部興都教諸王朝時代的作品。帕拉瓦(Pallava)王朝的巨大雕像風化情形頗爲嚴重，但是恰魯家(Chalukya)王朝初期的傑作還保存了不少。左端的雕像名爲「破壞三都的濕婆神」。

209



211・212　干達瓦娃　這也是飛翔於天空的男女雕像。圖209中女性飄揚的衣帶極爲美麗，而這兩件初期恰魯家王朝首都艾合爐(Aihole)出土雕像作品，雖然衣帶缺乏動感，男女的姿勢表現卻也相當優雅。男性戴著高高的圓錐形寶冠，佩戴著不少裝飾品；女性掩著美麗的髮髻，緊靠男性身旁飛翔；身後依稀可見鱗狀的雲彩。笈多王朝以來的男女飛天像，大都出現在初期恰魯家王朝及西印度的石窟內。



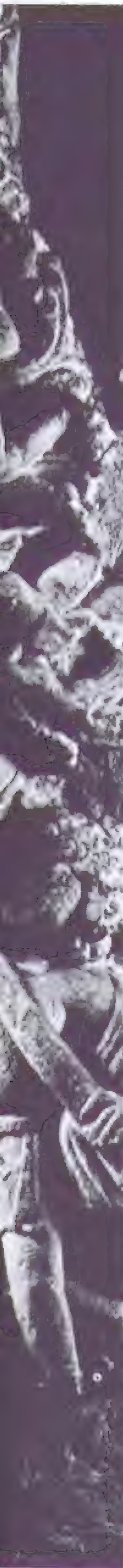
212



211

213・214 **康迦・雅姆那河神** 這兩件阿喜製多羅出土的赤土陶製女神像，原來可能是門神或者寺院入口的裝飾。圖214的康迦站在摩揭魚上，圖213的雅姆那則站在烏龜上。女神單手托著水壺，身旁的女侍擎著附有旗飾的傘蓋；兩女神及侍從身上的衣褶表現宛如在水中一般，頗合河神的身分。西元五世紀左右；康迦像高一百七十一公分，雅姆那像高一百六十九公分。

214





213

215・216 河神康迦、雅姆那 五～六世紀笈多朝後期，比哈省布克沙 (Buxar) 地方所作的雕像。和圖213、214相同，兩女神也分別站在摩揭魚和烏龜上，不過多了一片墊子，身旁也都有侍從打傘。兩女神的姿勢和摩揭魚的表現富有動感則是這兩件作品與圖213、214不同之處。兩女神的身旁都伴隨著搬運盛裝康迦、朱木納兩河聖水容器的供養者；雲端上手持花索的是飛天。

215



219

217



217・218 寫情書的女郎 卡朱拉霍(Khajuraho)出土的雕像。長弧形的眉毛、表情十足的大眼睛、串珠狀的裝飾及平滑的淡黃色砂岩等，都是這件作品令人難忘的特徵。圖中女郎豐潤的面龐和胴體，強烈地散發出誘人的氣息。十世紀左右；九十五公分高。



218

219・220 化粧的女郎 卡朱拉霍女像所表現的動作很能強調感官刺激的效果。圖217、218手寫情書的女郎似已春情蕩漾，而本圖的女郎姿態嬌媚撩人，雲鬢爲何淩亂？左腳邊的矮小男子仰首痴望，含意不言可喻。圖220是219的部分放大圖；西元十世紀左右作品；九十八公分高。

222

220





221

221・222 **門神**　陳列於後期興都教藝術展示室入口（圖221）及出口外側（圖222）。兩者都戴著高聳的寶冠，雙目圓睜，虎牙暴出，表情與職務倒是相當能夠配合。入口處的神像手足已缺；出口處者損傷較輕微，左手肘置於棍棒上支撐龐大的身軀，姿勢與容貌兩相對比，看來特別有趣。圖221爲斑點花崗岩刻成，圖222則以褐色的砂岩雕製而成；二者均爲雀拉王朝作品，馬德拉斯出土。

青銅神像

興都教的藝術向來以石雕爲中心，一直到西元八、九世紀左右，南印度的帕拉瓦王朝和邦底亞 (Pandya) 王朝才開始製作諸神的青銅雕像。特別是九世紀至十三世紀間活躍於南印度的雀拉王朝，更創造出許多優秀的作品，其中以舞者之王濕婆像及女神像等最爲精巧美麗。青銅雕像因爲搬運容易，後來還和鍍金的銅佛一起流傳到東南亞地區。



223 **舞蹈的克利修納像** 據說克利修納是西元前數世紀左右實際存在於中印度馬朱拉地方的宗教家，死後被神化，也有人當他是提濕奴，到中世紀以後，甚至出現了很多關於他年輕時代的神話。圖中雕像所表現的是臉帶稚氣的克利修納正活潑起舞的情景。

224

225

225　化貸人身獅子的毘濕奴坐像　毘濕奴爲殺死惡魔希拉尼亞加西普(Hiranayakashyap)而化身成獅子的故事是來自「摩訶婆羅多」。圖中的獅頭人身毘濕奴作瑜珈(Yoga)修行的姿勢；爲使雙腳固定，特地使用一種稱爲「瑜珈帕塔」(Yoga-pata)的帶子圈住。



224　濕婆與帕娃娣坐像　除了單腳下垂而坐的濕婆和帕娃娣外，兩人之間原來還站著兒子斯干達；如今斯干達已經散失，只留下圓形的座臺。濕婆共有四臂，後方兩手的指端套著斧頭和鹿；後者大概就是傳說住在月裡的氈鹿吧？方形座臺的兩端還可以看到固定光輪的支柱。



227

226

226・227　女神立像　青銅女神立像的姿勢幾乎都是相同的——右手舉至胸前，手指彎曲，左手下垂到膝蓋旁，臂部稍向右突出。通常這些女神也都戴著所有南印度雕像均可見到的圓筒形或圓錐形高聳寶冠和大耳環。女神的腰部極細，整體造形顯得不太和諧，但手足優美的表現稍可彌補這個缺憾（圖226）。細緻的飾物及衣紋等，證明了印度優越的工藝技巧。





228　舞者之王濕婆　濕婆舞蹈的造形，一般認爲是由狂飲狂舞的民間歌舞儀式和濕婆信仰結合而來。濕婆雕像的製作約始於西元六世紀左右，一直到十世紀才出現姿態較優雅的青銅像，若論製作風氣則以雀拉王朝時代爲最盛。圖中是十二世紀的作品。

229　瑪尼加瓦姜加爾　瑪尼加瓦姜加爾是南印度塔米爾(Tamil)地方的濕婆派吟遊詩人，西元十世紀間曾遍歷諸寺院，撰寫吟詠濕婆的讚美詩，並教導民衆，對南印度的宗教和文學影響頗深。面對這尊傑出的青銅雕像，的確令人緬懷那位不修邊幅的宗教家兼思想家。

230

230　女神立像　青銅女神像的側面具有一種異於正面的美。作者的巧妙手藝，使青銅素材發揮了最高的效果；女神剔透有致的動人胴體，靈感是否來自印度少女豐盈結實的曲線？



231 加爾各答國立博物館展示室　該室陳列有佛教、婆羅門教、耆那教及數量龐大的興都教雕像。

神像造形之美

探求興都教藝術的神髓

來自婆羅門教的興都教諸神

興都教與印度人　每年總有許多人從世界各地前往印度參觀訪問。對長年接受科技文明薰陶的現代人而言，印度實具有不可思議的魅力。印度的魅力究竟在那裡呢？這恐怕和印度宗教——興都教世界有著密切的關係。

由聖河恒河及諸神所在的喜馬拉雅群峯孕育而成、盛行於印度赤褐色大地上的興都教，自古以來便是印度人生存喜悅與勇氣的泉源。直到現在，興都教仍舊是印度人普遍信仰的宗教，對印度的政治、經濟、文化都有重大的影響。有人說：「不瞭解興都教就不可能瞭解印度」，這絕不是誇大之詞。

興都教到底是什麼樣的宗教？興都教造形藝術的世界又是怎麼形成的呢？

「興都」是波斯語，意即「印度人」。這個詞彙原來是從古代印度語「信度」(「Sindhu，在中國古稱身毒、天竺，意爲印度河) 轉訛而來的，由波斯語譯成英語後變成「印度人」。因此，所謂「興都教」就是印度人信仰的宗教。「興都教」經常被稱爲「印度教」的原因也就在這裡。總而言之，興都教就是興起於印度、並在印度完成獨特體系的印度固有宗教（圖232）。

興都教藝術指的是奉祀該教諸神的寺院和裝飾寺院內外壁面的神像雕刻；要眞正瞭解興都教的藝術，當然必須先具備有關興都教諸神的知識才行。興都教的神祇大都來自興都教的前身——婆羅門教。現在，先讓我們以諸神的變遷爲重心，探討一下婆羅門教的始末。

婆羅門教是吠陀的宗教　西元前一千五百年左右，雅利安人越過阿富汗北部的興都庫什山脈，從開伯爾山口侵入印度河上游的印度西北部——現在的旁遮普地方——與皮膚黝黑、鼻梁矮塌的土著達薩族(Dasas，或稱達斯由族) 發生衝突。雅利安人以武力征服了語言信仰都相異的達薩族後，一面不斷實行種族和文化的混合，一面擴張領土，建立起高水準的雅利安文化。他們所帶來的宗教便是婆羅門教，而婆羅門教的聖典就是著名的「吠陀經」。

「吠陀」是「知識」的意思，原來指宗教方面的知識，最後轉用來表示聖典。吠陀本來是由數量龐大的文獻構成的，不過一般只稱其中的基本部分——珊喜塔（Sanhita，即本集）爲吠陀，內容可分爲四類，其中編撰年代最早的一類便是瞭解婆羅門教諸神及神話所不可缺的諸神讚歌集——「黎俱吠陀」。

依「黎俱吠陀」記載，當時的宗教屬多神教，所謂的神祇以自然界各種現象和構成要素等被神格化後形成的自然神爲主。諸神分屬於天、空、地三界，三界計有三十三神（實際當不止此數）。天界之神分兩大系統，一是將太陽的機能和作用神格化而成的太陽神，如蘇利亞、薩維多利 (Savitr)、普夏恩 (Pushan) 及毘濕奴等；另一系統則是拂曉之神烏夏斯 (Usas)。空界之神包括

暴風神魯特拉 (Rudra)、雨神帕爾遮尼亞 (Parjanya)、風神瓦呦 (Vāyu) 以及馬魯次 (Maruts)。地界之神如地神普利德維 (Bhumideva)、火神阿格尼、河神莎拉斯娃蒂、信度與酒神索馬等，都相當有名。除了天、空、地三界之神外，還有一些神格化背景不明的神祇——因陀羅及瓦爾那 (Varna) 諸神。另外，所謂的「米多拉」（Mitra），可能是「契約」、「盟友」被神格化後形成的神祇。兼有英雄神、武勇神及雷神要素的因陀羅是「黎俱吠陀」中讚歌最多的神；瓦爾那則是地位重要的司法神。

吠陀諸神的神格和體系非常複雜而壯觀，但是不明之點也相當多。原因是吠陀諸神在雅利安人傳到印度以前，早已在西亞一帶廣爲流傳。

總之，雅利安人帶入印度的諸神，早期都是雜然並存、絲毫沒有階級差異的。人們建築祭壇、唱誦讚歌、捧著供物獻給諸神而祈願。主持祭祀儀式的僧侶稱婆羅門，被認爲精通吠陀經且無所不能，獨自形成一個最活躍的特殊社會階層。這就是奉吠陀經爲聖典的宗教被稱爲婆羅門教的理由。

興都教的聖典

隨著時代的變遷，人們開始在紛雜零亂的吠陀神界中尋求統一和秩序；這種新的努力促成了探討創造宇宙至高神的哲學思想。這個時候，以往一直未受重視的毘濕奴神和濕婆神勢力逐漸增大，甚至基於哲學思想架構出來的非人的中性宇宙創造原理——梵 (Brahman)，也被人格化、神話化，而成爲男神婆羅門。這種變化是在雅利安人入侵印度後歷經千餘年逐漸形成的。

毘濕奴、濕婆與婆羅門等神祇地位之所以提昇，一方面是侵入印度的雅利安人受了土著文化的影響，另一方面也反映出隨著領土的擴張，印度人口急遽增加之後的民間宗教意識。或許人們所期待的是日常生活裡具體的諸神，而不是以王公貴族或婆羅門僧爲中心的繁雜吠陀教義和神祇。此外，思想異於婆羅門教的佛教和耆那教逐漸興盛，在婆羅門教的兌變過程中也扮演了相當重要的角色。

從婆羅門教脫胎而來的宗教一般稱爲興都教，大約

234-a



232



233　民間的信仰　印度各地到處可見人們虔誠信仰的表現。

232　信仰生活　加爾各答街角一景。奉祀的是莎拉斯娃蒂女神。

233



235



形成於西元前六到前五世紀的奧義書(Upanisads)時代。此後興都教便以印度全境爲舞臺，以吠陀的傳統祭祀儀式爲基礎，吸收了土著宗教的要素——對樹神、生殖器、女神、動物、河川等的崇拜，逐漸發展成印度本土的宗教。在興都教的發展過程中，印度兩大敍事詩「摩訶婆羅多」和「羅摩耶拿」是最值得注意的資料。

這兩大敍事詩在西元二至四世紀完成之後，受到絕大多數印度人的讚賞，直到今日仍被視爲興都教的「聖經」，對印度文化的每一個領域都產生深刻的影響。興都教諸神中以婆羅門、毘濕奴和濕婆最受歡迎，「摩訶婆羅多」和「羅摩耶拿」便敍述了不少以這些神祇爲主題的神話，變化豐富，極爲引人。另外，由這兩部敍事詩衍生出來的故事稱爲「普拉那」(Purana)，也深受人們的喜愛，甚至演變成毘濕奴和濕婆兩個壁壘分明的派系。

除了「摩訶婆羅多」和「羅摩耶拿」之外，衆多的普拉那文獻也都是興都教的聖典，從事有關研究不可缺少的重要史料。這些文獻所描寫的神話後來都成爲興都教藝術的雕像主題和寺院內外壁面的裝飾。這些作品不論對印度人或訪問印度的外國人而言，都具有一種難以抗拒的魅力(圖196)。

毘濕奴與濕婆兩大神

化身之神毘濕奴　接下來，讓我們看看興都教兩位大神——毘濕奴、濕婆和女神間的神話故事及雕像方面的表現特色。和濕婆並列爲興都教最高神祇的毘濕奴(圖191～194)，詞意由「遍地皆是」的動詞引申而來。「黎俱吠陀」中的毘濕奴，是一位將太陽的照射機能神格化而成的神，後來勢力迅速增強，在兩大敍事詩、普拉那時代已成爲民衆熱烈信仰的對象。這種現象和濕婆之所以備受愛戴，同樣都是受到了印度土著民間信仰的影響。那拉雅那(Narayana)、瓦斯得瓦(Vasudeva)和克利修納等民間原有的神祇，當時都因爲被當作與毘濕奴同爲一體，無形中助長了毘濕奴信仰的擴張層面。不過，這些民間神祇的起源、神格，以及如何與毘濕奴扯上關係等，至今仍有許多不明之處。

毘濕奴的神話中最爲人們津津樂道，甚至成爲興都教造形藝術主題的，就是他的化身故事。傳說毘濕奴曾化身爲野豬、人身獅面獸、矮人、烏龜和魚，掃蕩惡魔、拯救世界。印度自古便有「化身」的思想和神話，毘濕奴的故事吸收了這些要素，自然成爲人們身邊親切活躍的神祇而廣受喜愛崇拜。在造形藝術的世界裡，自從笈多王朝起，毘濕奴神一直是化身故事的最佳題材(圖235、236)。

此外，毘濕奴橫躺在「阿南塔」，或稱「修夏」(Shesha)蛇身上，爲維持世界和平祈禱時略事休息的形象，也常常出現在浮雕作品中(圖192、237)。另外，根據傳說，毘濕奴也騎迦樓羅鳥(金翅鳥)翱翔天際；至於單獨出現時，常是四臂各持棍棒、法螺和圓輪等物。

濕婆的世界　「濕婆」一詞爲「吉祥」之意，本是吠陀中尊稱暴風神魯特拉的形容詞，因此一般以爲魯特拉便是濕婆的前身。在二大敍事詩及普拉那文獻以前的記載裡，魯特拉‧濕婆經常被描述成長生不老的生殖之神，甚至是支配萬物生與死的大神。另外，他可能也和公牛的崇拜有關。不過，在逐漸吸取印度本土的宗教要素後，濕婆的神格起了變化，成爲一個兼具兇暴和慈悲兩面的神祇。「摩訶婆羅多」、「羅摩耶拿」和普拉那文獻中有許多敍述濕婆手持傳統武器三叉戟，率領隨從爲掃蕩群魔而奔走的神話；這個時候的濕婆是破壞和殺戮之神。

234-b



234　史詩「摩訶婆羅多」的浮雕　送武器給亞朱那(Arjuna)的濕婆神。



236

235　化身爲野豬的毘濕奴　艾洛拉第十六窟開拉沙岩石寺院。

236　化身爲矮人的毘濕奴　艾洛拉第十五窟氣勢十足的雕像。

表現濕婆兇暴面的雕刻作品經常採用的主題包括「掃蕩象魔的濕婆」、「殺死死神加拉 (Kal) 的濕婆」、「掃蕩定居金、銀、鐵三都之魔的濕婆」以及「掃蕩黑暗之魔安達加 (Andaka) 的濕婆」等。

濕婆也有賜予恩寵給信徒或皈依者的和藹一面。特別是舉起開拉沙山，赦免驚嚇神妃帕娃娣的蘭卡 (Lanka) 島魔王拉瓦那的故事更是常見於雕像的題材。

此外，「兼有兩性的濕婆」、「與毘濕奴合而爲一的濕婆(Harihara)」、「與帕娃娣結婚的濕婆(圖203)」、「阻止康迦河（亦即恒河）自天界降下的濕婆」和「舞者之王濕婆（圖228、238）」等，也都是與濕婆有關的著名神話。

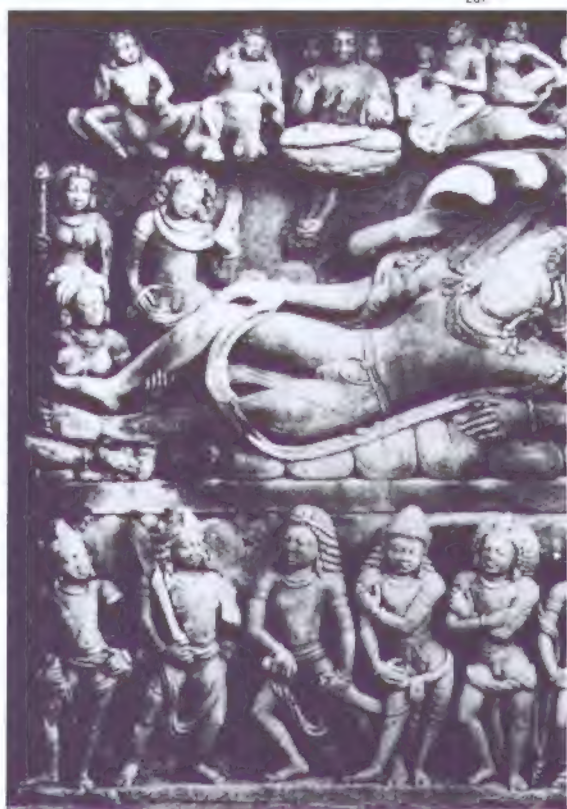
古印度人也常用陽具來象徵生殖之神濕婆，並將之奉祀於寺院中膜拜。生殖器崇拜和濕婆信仰的結合在「摩訶婆羅多」中才告確立，其實印度人很早就有了崇拜生殖器的習俗。與都教寺院中所奉祀的陽具造形作品，表面通常浮雕有濕婆的頭像；與陽具有關的神話故事如「自陽具中現身的濕婆」等，也經常成爲雕刻的主題（圖239）。另外，濕婆有時候以單獨造像或是與妻同乘聖牛南第的造形出現，頭上通常飾以新月，臉上有三眼，身披虎皮，手持三戟叉。

女神信仰的盛行

女神信仰是印度土著宗教的要素之一，至今仍然在印度本土，特別是比哈和孟加拉盛行不衰。從歷史上我們發現，印度土著地方信仰的女神被興都教吸收後，泰半成爲毘濕奴、濕婆及婆羅門這三位大神的妻子。如毘濕奴之妻爲拉克修美，濕婆之妻爲帕娃娣、烏瑪、多爾加，婆羅門之妻爲莎拉斯娃蒂（圖241）等。

這幾位女神起初都和丈夫一起出現，偶爾也有單獨的造像。從西元七、八世紀左右起，崇拜女神蔚爲風氣，女神的地位甚至超越了男神，其中以多爾加和卡利兩位女神最受人們熱烈的崇拜。我們現在仍然可以看到不少以「殺死水牛惡魔的女神多爾加」爲題材的雕像作品（圖200、240）。除了神妃之外，康迦和雅姆那兩位河川女神也相當有名，經常以美麗的門神姿態出現（圖213、214）。





240 殺死水牛惡魔的女神 烏達雅吉利第六窟的作品。

239 自陽具中現身的濕婆神 艾洛拉第十五窟的著名雕像。

237 阿南塔蛇上的毘濕奴 達夏瓦塔拉寺院的作品。





238 舞者之王濕婆 艾洛拉第二十一窟的雕像。

241

佛教藝術的影響　興都教藝術雖然受到較早在印度興起的佛教藝術的影響，但是，從擁有大小各式高塔的寺院及多臂且充滿韻律感的神像雕刻，我們不難發現，興都教藝術是一個完全不同於佛教藝術的奇異世界。

製作興都教神像的材料本來都使用岩石，但是西元九世紀到十三世紀間，南印度在異常活躍的雀拉王朝統治下，出現了優美的青銅像，形成興都教藝術特有的風格。青銅像的主題多和毘濕奴、濕婆、女神有關，其中「舞者之王濕婆」是最傑出的作品，馬德拉斯博物館及新德里國立博物館都收藏有優美的實物（圖228、242）。

印度藝術始於佛教藝術；在佛教之前曾經盛行印度的婆羅門教，似乎沒有製作神像創建寺廟的習慣。有些文獻雖然暗示了神像的存在，但是當時宗教的諸神似乎只活躍在人們的心中。不過，在初期佛教雕刻作品裡，印度土著的信仰和婆羅門教的諸神都被表現成守護神的形像。

這些守護神包括有男女藥叉、象與幸福女神、庫貝拉（Kubera）、曩誐以及那奇等，此外還有因陀羅和蘇利亞的神像，但是興都教最大神毘濕奴和濕婆的雕像却不在其中。這兩位大神的神像，是貴霜王朝和笈多王朝時期才出現的。這個時候的藝術創作活動，以印度西北的犍陀羅和中印度的宗教都市馬朱拉兩地為中心。

犍陀羅地方的濕婆信仰自古即相當興盛，捨加普（Sirkap)出土的圖章及閻膏珍王(Vima Kadphises)的貨幣上，有手持三叉戟的濕婆立像及聖牛南第像。在胡威休伽王 (Huvishka) 的貨幣上，也可看到濕婆之妻烏瑪像（有「奧摩」銘文）。

馬朱拉博物館中最受注目的一件作品是象徵濕婆而普遍受到崇拜的陽具浮雕（圖243）。另外，在布提莎爾(Buthesār)出土的塔門橫木上，在雪得・比庫詹得・加•那加爾出土的石柱上，所顯示的都是在基壇上祀奉著造形寫實的陽具、有翼的半人半獅像以及穿著貴霜民族服裝的供養者等。「殺死水牛惡魔的女神」和克利修納神像也出土了不少，但是以小型作品為多，而且缺乏後世雕像所洋溢的生動感。

笈多時代的石窟寺　西元四世紀初，笈多王朝迅速統一了北印度，印度文化邁入黃金時代，佛教的造形藝術達到顛峯狀態。創造古典美，並使其趨於完美之境的王朝文化，一方面也刺激印度人開始重視民族色彩濃厚的興都教文化。近年來，從笈多王朝統轄地區發現的興都教雕像及寺院遺址等，不斷有所增加。

笈多時代的遺蹟中，以中印度烏達雅吉利(Udayagiri)的小石窟群及得奧加爾 (Deogarh) 的達夏瓦塔拉（Dashavatara) 寺院最為著名。現在讓我們先瀏覽一下烏達雅吉利的小石窟群。這兒有旃陀羅笈多二世 (Chandragupta II，在位380?～415?)以及鳩摩羅笈多 (Kumaragupta) 的銘文，開窟時間約在西元五世紀初。

關於濕婆的雕像以第四窟的主尊——上有濕婆頭像的陽具造形雕刻最負盛名。毘濕奴像則以第五窟化身為野豬的毘濕奴、第六窟毘濕奴立像和第十三窟阿南塔蛇上的毘濕奴 (Vishnu Anantasayin) 較為傑出。其中第六窟四臂的毘濕奴，左右下方第二隻手所執的棍棒和法螺都以擬人化的手法表現。毘濕奴頭上還戴著方形寶冠，寶冠中央浮雕有口吐華鬘的獅頭。這種裝飾圖案和手持物品的擬人化，都是當時毘濕奴像共通的特色。此外，卡爾提開亞 (Kartikeya) 像（第三窟）、康迦與雅姆那兩女神像（第五窟）等，也是烏達雅吉利小石窟群值得注意的作品。

得奧加爾的達夏瓦塔拉寺院，營建年代比烏達雅吉利小石窟群稍遲些，寺院名的原意是「毘濕奴的十種化身」。寺院外壁浮雕分別以「阿南塔蛇上的毘濕奴」、「搭救因陀羅之象的毘濕奴」及「那拉・那拉雅那(Nara Narayana)」等毘濕奴的神話為主題，造形均極優美。

這個時代的興都教雕像，許多是從中印度的耶蘭（Ellan)、別士那加爾、馬朱拉、拉佳科特(Rajkot)、拘睒彌城、阿拉哈巴 (Allahabad)、布瑪拉 (Bumarā)、阿喜製多羅和西北印度的古加拉特、拉加斯坦等地出土的，目前大多收藏在新德里國立博物館、加爾各答國立



241　莎拉斯娃蒂的祭典　每年二月初，家家戶戶門前通宵達旦地裝飾著類似的作品。

博物館和遺蹟當地的博物館裡。在這個時候，興都教諸神的雕像大致可稱完備，爲笈多後期眞正的興都教造形藝術打下了良好的基礎。

全盛時期的興都教藝術

三王朝抗爭時代的作品　西元六世紀以後，笈多王朝勢衰，取而代之的是起於南印度的興都教諸王朝；這便是所謂的三王朝抗爭時代。所謂三王朝是指位於克利修納河(Krishna R.)、德干高原西南部丘陵地帶，以巴達米(Badami)爲首都的初期恰魯家王朝；位於南印度馬達拉斯近郊，以堪奇普拉姆爲首都的帕拉瓦王朝；以及位於科未利河(Cauvery)南部，建都於瑪都瑞(Madurai)的邦底亞王朝。三個王朝都有擴張領土的野心，因此德干高原成了爭戰的舞臺。但是另一方面，三王朝間也有文化的交流；他們建造、開鑿了很多興都教寺院和石窟，並以諸神的雕像爲裝飾，尤其是帕拉瓦王朝和初期恰魯家王朝時代的興都教藝術，對以後興都教的造像活動產生了極爲深遠的影響。

初期恰魯家王朝較著名的遺蹟包括擁有優美毘濕奴及濕婆雕像的巴達米三石窟（圖245）、艾和禮、巴塔達加爾的無數石築寺等。帕拉瓦王朝的遺蹟則以首都堪奇普拉姆的開拉沙那塔(Kailasanatha)寺（圖244）、海港城市瑪哈巴利普拉姆(Mahabalipuram)的五個岩石寺以及無數被稱爲曼達帕(Mandapa)的小石窟祠等較負盛名。曼達帕石窟祠壁面上裝飾華麗的神像，和初期恰魯家王朝遺蹟中相貌堂堂的神像恰成明顯的對比，實在非常有趣。

三王朝相爭時期，從濱臨阿拉伯海(Arabian Sea)的孟買(Bombay)附近起，直到哥達瓦利河(Godavari R.)上游的德干高原西部地區，也開鑿了許多興都教石窟，窟內裝飾著極富動感的諸神雕像。印度自古就有開鑿佛教石窟的傳統，興都教承襲了這個傳統，也在孟買





244　開拉沙那塔寺院　位於堪奇普拉姆的典型興都教建築。

242　舞者之王濕婆　青銅也用來製作興都教諸神的神像。

243　陽具崇拜　浮雕中央是奉祀陽具的情景。

245　化身爲野豬　巴達米石窟第二窟的浮雕。西元六世紀末。





近郊的周開秀瓦利 (Jogeswari)、曼達佩秀瓦爾、象島 (Elephanta I.) 和艾洛拉等地留下了石窟的遺蹟。

壯麗的艾洛拉石窟

這些石窟當中，以艾洛拉的興都教石窟（圖246）最爲壯觀，可說是興都教藝術的寶庫。

艾洛拉石窟群位在一片面向西邊的花崗岩質丘陵之上，南北長二公里，共有三十四個洞窟，從南端開始順次編號。興都教石窟是位於中央地段的第十三窟到第二十九窟，共計十七窟。其中雕像最卓越的石窟是第十四、十五及十六、二十一、二十九等五個石窟。特別是第十六窟（圖248）的開拉沙岩石寺院，正面寬約四十五公尺，深約八十四公尺，從大門進入，聖牛堂、前殿和正殿等成一直線排列，全是穿鑿岩石雕成的；正殿的石塔高達三十公尺，確實令人稱奇。寺院的內外遍布著以濕婆爲中心的雕像；寺院的左右岩山上也鑿有雙層的石窟和無數的雕像。

艾洛拉石窟群的開鑿年代至今尚多疑點。從銘文可知，第十六窟是西元八世紀中葉拉修答庫塔 (Rashtra-kuta) 王朝時開鑿的；其他洞窟的銘文很少，推測可能是西元六～七世紀左右開鑿的，但缺乏實際證據。

卡朱拉霍和可那拉克

最後，我們再來看看東印度和中印度的興都教藝術。自西元七、八世紀至十二世紀左右，東印度和中印度地方建造了許多擁有各式高塔的華麗寺院，使中世紀興都教的藝術大放異彩。寺院由岩石砌成，分前殿和正殿，正殿的特色是屋頂形成高塔狀。這種高塔稱爲西卡拉 (Shikhara)，依高塔形狀不同，寺院可分爲南型與北型二種。南型寺院的西卡拉呈金字塔型，多建於南印度；北型寺院的西卡拉呈砲彈型或玉蜀黍型，見於印度各地，東印度與中印度尤其堪稱此型寺院的寶庫。

東印度奧立沙省的布巴尼西瓦城 (Bhubaneswar) 位於加爾各答西南方約四百四十公里處的印度東海岸。這個地方從西元七世紀左右開始信仰濕婆神，並以石材營建寺院。其後，隨著興都教的興盛，寺院的規模和西卡拉逐漸擴大，自靈迦拉遮 (Lingaraja) 寺院起，靠海岸的普利 (Puri)、可那拉克等地也建起了宏偉的寺院。寺院的外牆常刻有婆羅門、毘濕奴和濕婆的神像，也有



248 開拉沙岩石寺院 艾洛拉石窟群中最負盛名的第十六窟。



246



247 舞者之王濕婆 巴達米石窟第一窟的浮雕。

不少男女像(Mithuna)。特別是十三世紀康迦(Ganga)王朝時建於可那拉克的蘇利亞寺院（圖249），基壇上的浮雕帶有色情意味，和卡朱拉霍的諸寺院齊名，益增興都教藝術的魅力。

卡朱拉霍位於中印度麻達亞普拉德什省（Madhya Pradesh）西北部，城內聳立著二十餘座西元十世紀時，在拉佳普德族(Rajput)創立的詹得拉(Chandella)王朝統治下所建的華麗寺院（北型寺院）。這些寺院和奧立沙省的北型寺院相比，顯得分外纖細而動人。

依據建造場所，這些寺院可分成東、西、南三群，其中保存情況最好、也最可觀的當推西群寺院如康塔利亞・馬哈德瓦(Kandariya Mahadeo)、德維・遮干達巴(Deva Jagdamba)及拉克修瑪那(Lakshmana)等，都是東向建在非常高的基壇上，構造大致包括入口、集會殿、前殿和正殿幾個部分。

圍繞各寺前殿和正殿的外壁可分三層，壁上佈滿高度不及一公尺的神像和男女立像，穿著薄衣的女子姿態嬌嬈，豐潤的面龐配上盈盈秋波，充滿挑逗的魅力。那些縱情逸樂的男女雕像甚至毫不避諱交媾情景的表現。卡朱拉霍的寺院，不論在建築、雕像方面，都已達到興都教造像技巧的極致，也表現出了興都教藝術的神髓。

（名古屋大學助教　石黑淳）

249・a



249・a　蘇利亞寺院　可那拉克著名的興都教寺院建築。

249・b　蘇利亞寺院的基壇　這座飾滿浮雕的石材建築建於十三世紀。

249・b



250



康塔利亞・馬哈德瓦寺　卡朱拉霍。

五室
度的染織

素有「世界染織始祖」之稱的印度染織，是太陽、水、大地以及生活在印度次大陸人們智慧與感性的結晶。印染、紡織、刺繡等不但種類繁多而且精美至極，令人讚嘆不已。現在就以印度次大陸各地區的特色爲主，來欣賞這些我們至爲熟悉的日常生活之美。



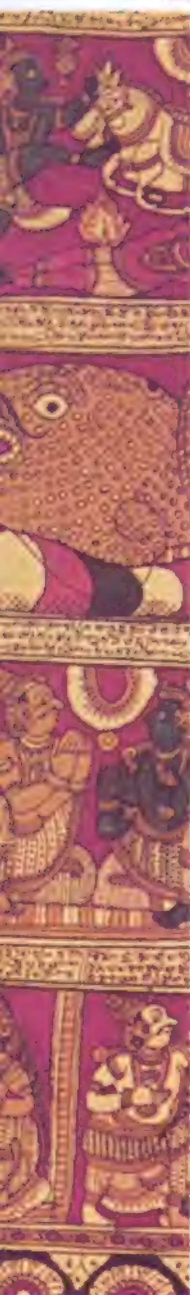
251 加爾各答國立博物館染織展示室陳列在略嫌狹窄展示室中數量繁多，種類豐富的染織品，每件作品都標有產地名稱，這是本展示室的最大特徵之一。懸掛在玻璃櫥內的是以華麗聞名的巴爾恰「紗麗」。



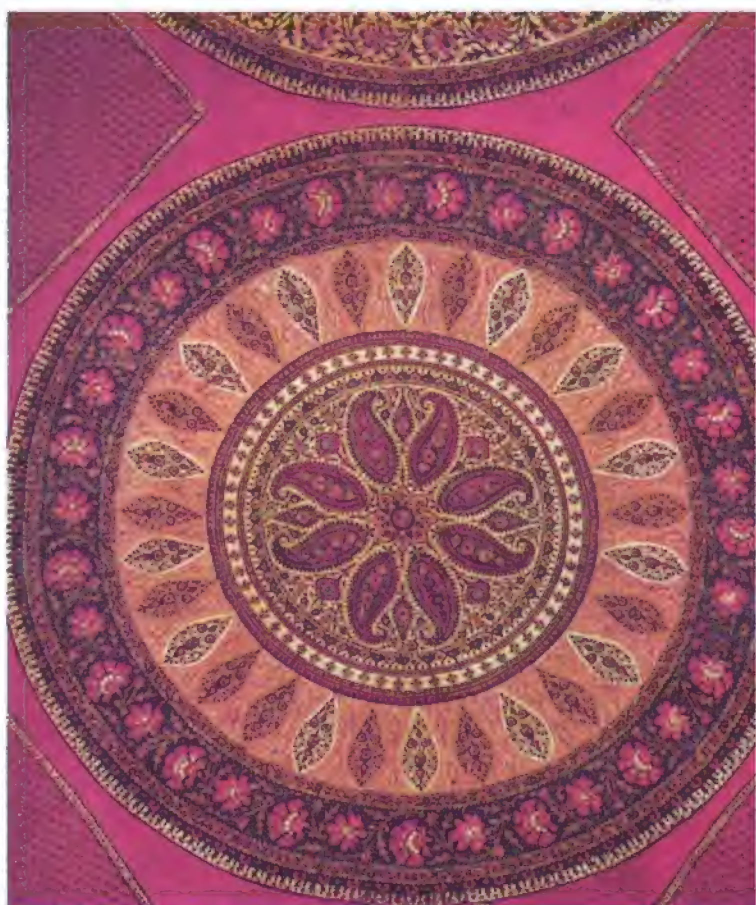
252 新德里國立博物館染織展示室寬敞的展示室內，陳列著各式各樣整幅張開，可以一覽無遺的染織品。此外，還有在棉纖絲製成的人體模型穿著各地民族服裝，披著各種頭巾(turban)的展示。圖中高掛的是興都教毘濕奴寺院的垂簾。



255



253



南印度的染織

孟加拉灣的科羅曼德海岸（Coromandel Coast）一帶是印度的染織中心，所出產的印花棉布與織品早在一世紀前後便已輸往羅馬，同時也銷售波斯、阿拉伯、東南亞各地。近世初期，日本更不斷地引進，深受各階層喜愛。無論是手繪印花棉布或手繪與木版印花併用的上等印花棉布的織造技術，至今仍傳沿不輟。馬德拉斯附近的木版印花棉布、條紋棉布和格子布相當有名，堪奇普拉姆與坦喬爾（Tanjore；Thanjavur）地方嵌金線的絲織品則與東印度貝那拉斯的產品齊名。

254

253・254 波斯圖紋的印花棉布 圖253中由八個棱形圖紋構成的寬布上，在月牙形花紋組成的花瓣似圓紋外側配置放射狀的各種花紋，層層重疊形成優雅的圓形圖案；可能是在莫沙利頗坦（Masulipatam）以手繪和木版印染而成的印花棉布。圖254中有回教風格圖紋的作品由手繪與木版染印而成。



256

255・256 手繪印花棉布 圖中所示描繪興都教神話的作品，是寺院所用的大型壁氈。布上各段說明文字就是神話的內容，中央部分特別大型的是坐著讓守護神侍候的藍膚色毘濕奴神。諸神都佩戴各種裝飾品，並且圍著南亞諸國特有的腰裙；腰裙上有簡樸的線、點、圓等圖紋。這塊印花棉布完全用手工繪成。

這種手繪印花棉布稱爲「卡利姆卡利」。「卡利姆」是筆或毛筆，「卡利」是工作之意；方法是將毛繫結在細木棒上，再纏上棉線作成球狀並且沾上染料或是染媒，然後以手擠出木棒頂端線球內的染料而描繪。在安德拉普拉德什省(Andhra Pradesh)的卡拉哈斯得地方至今仍以植物染料染製傳統式圖紋。

259



257

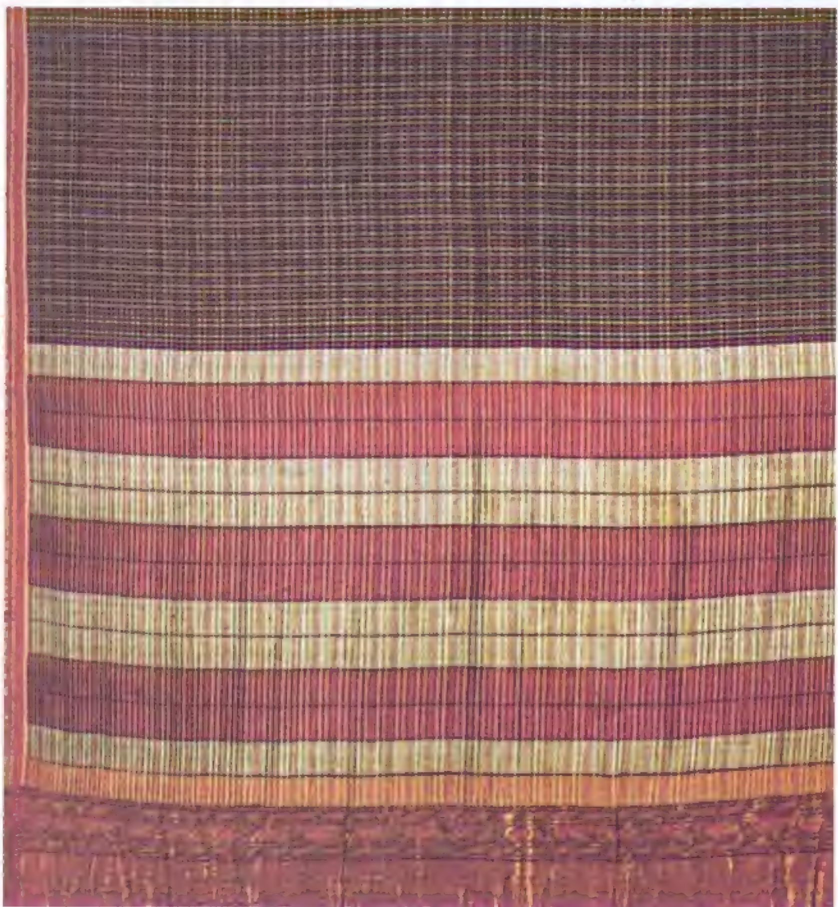


259・260 **亞科特地方的印花棉布** 馬德拉斯附近的亞科特（Arcot）地方，是著名的木版印染印花棉布產地。圖259是暹羅（泰國）印花棉布，是亞科特地方應暹羅的需求製作的，配色和圖紋富有濃厚的暹羅國色彩。這類風格獨具的圖紋可大別爲由小佛像、小花紋及三叉狀花草紋組成的圖紋，以及在格子中填入各種花紋的連續圖紋兩種；周圍常再配蔓草，外側瓔珞般的裝飾花紋中並畫有白色垂線。

圖260中的白地印花棉布以茜草染成紅色，再配上海藻般的小草圖紋，顯得非常高雅。

260





258

257・258 **嵌金線絲織品** 以馬德拉斯爲首府的塔米爾納多省（Tamil Nadu），除印花棉布外還生產嵌金線的華麗絲織品。興都教聖地堪奇普拉姆和坦喬爾的絲織品，與貝那拉斯的產品齊名。堪奇普拉姆的絲質「紗麗」通常有條紋與格子圖紋，甚至在條紋與格子圖紋兩側或前端加上豪華金線裝飾；這種條紋與格子圖紋的組合與日本名爲「條紋混織」頗爲相似。坦喬爾的絲織品亦甚爲豪華，有些和興都教藝術有關，有些則充滿回教氣息。

261



263



261・262 馬德拉斯的印花棉布 兩者都是在連續格子中配上小花圖紋的木版染製印花棉布。圖261則以更粗的黑線勾勒出相互連接的蛇形曲線，整體看來大方且充滿印度式華麗氣氛，這是由紅色與黑色搭配而成的作品，暹羅印花棉布中也偶爾可見由紅、黃、藍三種顏色搭配細線圖紋的例子。

圖262的圖紋明快可愛，前端是小形蔓草圖案以及瓔珞花紋連接而成的緣飾，顯得清新可喜；這種印花棉布稱為「齊托」或「齊提」。

263・264 條紋與格子圖紋的棉織品 南印度出產的條紋棉布與格子棉布由馬德拉斯輸往世界各地，深受人們喜愛。其中由馬德拉斯的聖湯瑪斯(St. Thomas，印度文為San Thomé)製運輸出的條紋織品，很受江戶時代日本人的欣賞，後來，日本的紡織業曾加以模仿，稱為「唐棧留」，簡稱「棧留」。雖然長久以來這些都僅只是傳說，但是，由於在加爾各答國立博物館的染織資料中發現了圖263這件記有「Thomé」（Thomé即日文中的「棧留」）的條紋棉布，終於得以證實。圖264是所謂的馬德拉斯格子棉布，一般都織成圍巾。

264





262


266


265


267

265・266 喀什米爾錦　喀什米爾錦精緻、艷麗而且有厚重感。尤其是使用來自西藏稱爲「帕修米那」(Pashmina; Pashm)的羊毛所織成的高級品，更是柔軟而帶有美麗的光澤。織法是將緯紗捲在兩端較尖的木棒上，然後織入花紋中；這種傳統的綴織技法，如今在印度只有一個家族保存與傳續。喀什米爾錦中，亦有先織成若干部分再綴連成一片圖紋更爲複雜的作品；最常出現的是加爾加花紋，在喀什米爾，此種花紋因爲類似土產的杏仁殼而稱爲杏仁紋。英國的伯斯力(Paisley)地方也加以仿製，因而一般都稱爲伯斯力花紋。這些織錦多製成圍巾、披肩，有時也作爲地毯或壁氈使用。

267・268 瞻巴的綢紗覆巾　這是喜馬拉雅山南麓喜馬恰爾・普拉德什省 (Himachal Pradesh) 的古都瞻巴所織，一種名爲「瞻巴爾・魯馬爾」的綢紗覆巾。巾上有精緻的繪畫繡，用來覆蓋禮佛的供品。

269 喀什米爾刺繡　由於連接中亞的地理位置使然，作品帶有濃厚的波斯風格，並且以反映自然美的秀麗花紋與色彩居多。圖中作品有完整的蒙兀兒王朝風格構圖，是以纖細可愛的洗鍊圖紋配上色彩高雅的絲線製成的美麗刺繡。


268

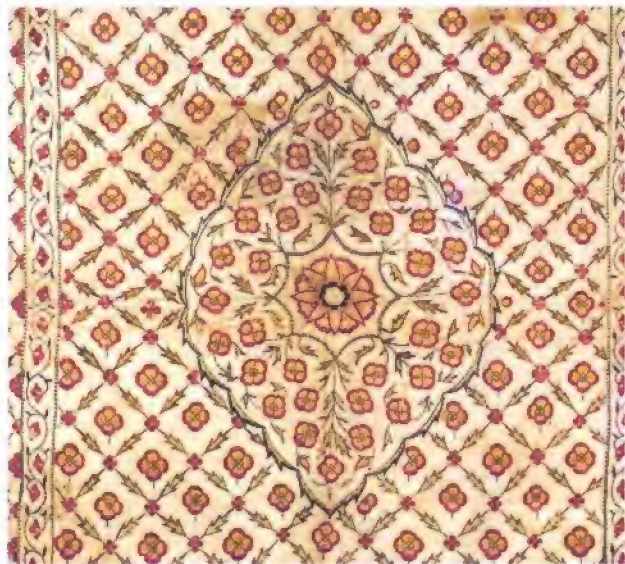
喀什米爾與北印度

北印度雖然出產毛織品，但是舉世聞名的毛織品卻出自喀什米爾地區。喀什米爾位於喀喇崑崙山麓，風光明媚，與印度其他地方的自然環境大不相同，因而能製造出風格獨具的染織品，也就是波斯色彩濃厚的喀什米爾錦、刺繡與絨緞。麻達亞・普拉德什省模仿法國香第伊花邊(Chantilly lace) 的嵌金線絲織品和馬赫修瓦爾 (Maheshwar) 的絲織品，都因爲華美而獲得很高的評價；阿薩密樸素的棉織品與蠶絲織品也因趣味盎然而受人喜愛。此外，旁遮普的「普加爾利」也因是印度的代表性刺繡而名聞遐邇。

270



269



271



270・271　白夏瓦的印花棉布　白夏瓦是巴基斯坦北部的古都，舊稱犍陀羅，也是東西交通的要衝。此地所製作深具藝術氣息的壁氈先以熔化的蠟液繪出圖紋，在尚未凝固之前再撒上雲母粉而成，日本人稱爲雲母印花棉布，相當稀有而貴重。白夏瓦印花棉布有像圖270中抽象圖紋具有強烈幻想性的作品，像圖271所示一般內側有垂直狀圖紋——插在花瓶裡的花草與杏仁圖紋以及周圍的波狀蔓草飾紋，整體顯得優美而別緻的作品，以及描繪水草與水鳥圖紋而充滿了詩情畫意的作品等。

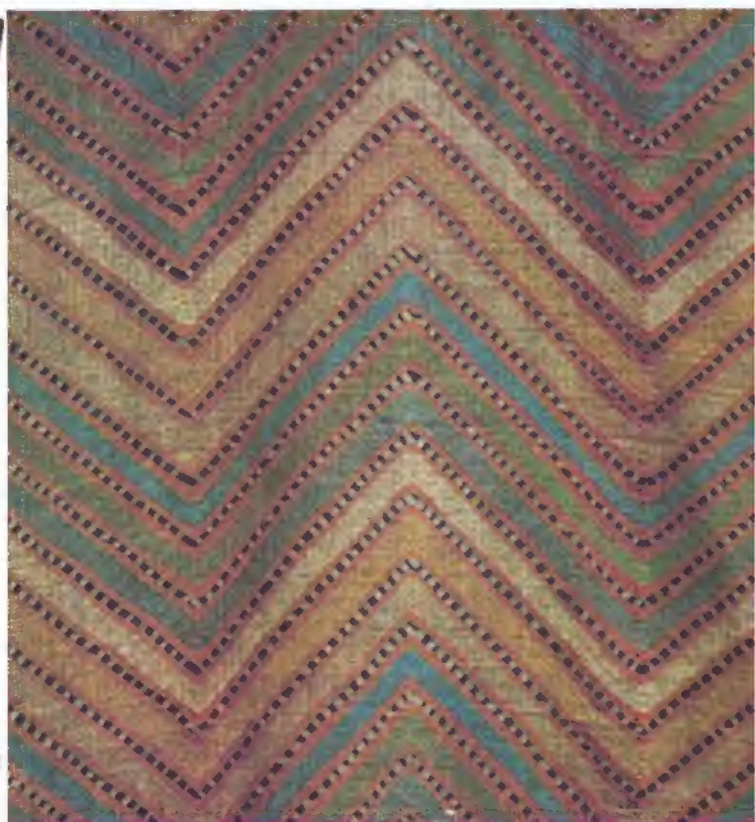
古加拉特省自古即為棉布的生產中心，亦盛產「帕德拉」（patola，即搖紗印染織品）與「班達尼」(bandhani，即碎白點花紋織品）；上等棉布曾由此地輸往羅馬。亞美達巴得是白花棉布的集散地，也是絲紋織品、木版印花棉布、雲母印花棉布、樸素手繪印花棉布等的產地，堪稱為「染織之都」。南方的蘇拉特（Surat）自古就是裝運棉布與印花棉布至西方各國的繁榮貿易港。據說蘇拉特也是印花棉布一詞的語源；此外，拉加斯坦省也被稱為「帕德拉與班達尼之鄉」。這些城市大多位處荒涼的半沙漠地帶，所以，刺繡的圖紋也以能令人感受到強烈的當地自然環境色彩及豪邁生活者居多。

印度西北部的染織

275・276　帕德拉　將經紗與緯紗分別捆紮後交織成圖紋的「帕德拉」，雖然十分耗費功夫，卻能夠織出鮮明、美麗的花紋。古加拉特省帕坦（Patan）所製造的絲質「帕德拉」，以結實、華麗而著名。圖中是上流階級的新娘「紗麗」，有特別設計的花紋、幾何圖紋，或將舞孃、鸚鵡、象等織入斜格之中的花紋等八種典型圖紋。因為「帕德拉」曾輸往印尼，所以印尼亦可織出相同的作品，稱為「依卡特」（ikat）。



274



272



273

272～274　班達尼　白點花紋染織在印度稱為「班達尼」或「班達那」(bandhana)，源自梵語中「結」或「縛」之意的班達（bandha）。將棉布或絲綢以手工染織成的「班達尼」，有捲、縫等數種結染方式。圖272是捲染的拉哈利亞圖紋，方法是將薄棉布的寬或長折成四層，斜捲成繩狀，在一定間隔上以粗線捆紮後染出斜線或鋸齒形圖案，常當作頭巾使用。

圖273的「班達尼」特別稱為「加爾喬拉」，先以金線織出格子及格子中心圓點，每一小格再織出精緻的花與象等圖紋。圖中所示是女性用於覆蓋頭至背部的頭巾「多帕塔」。圖274是卡吉（Kutch）地方女性所穿的上衣「阿巴」，在緞子上以細結染織出圖紋，袖口與裙襬部分配有黑色的縫飾。這種上衣要搭配寬鬆的「沙瓦爾」長褲。

276

275







278



277

277・278　**印花棉布**　拉加斯坦省各地皆染製印花棉布，其中以齋浦(Jaipur)及附近桑干奈耳(Sanganer)的產品最爲優美。圖277爲齋浦的產品，先用橡膠接著劑將木版黏在極薄的棉布上，然後貼覆金箔，是一種極爲華麗的印花棉布。這種以在風中搖曳的花草爲圖紋的印花棉布頗受人們喜愛；也有以染料印染出圖紋後，再加上金色輪廓線以增添光彩的例子。圖278是在古加拉特所製造的頭巾，利用木版印染與結染的方法，將有色彩變化的花草紋列於兩端，再以波狀蔓草花紋作爲緣飾製成。

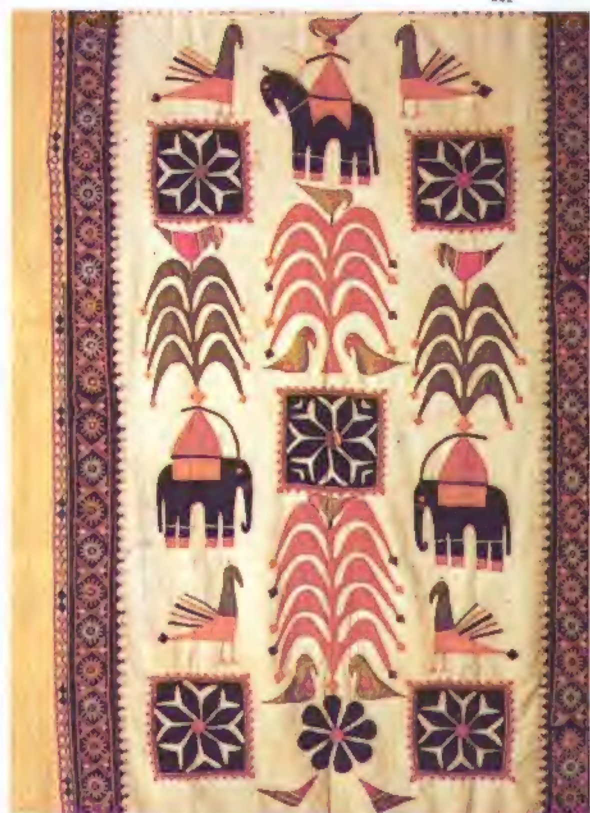


280 **卡吉的刺繡** 卡吉地方幾乎都是沙漠，但是，圖中宮廷婦女所穿著的前開襇裙——「迦格拉」(ghāghrā)上以絲線繡成的蓮花或舞孃等連續圖紋，還配以整然有序的花草紋、女性像、孔雀紋等，洋溢著波斯風格的優雅美感。



279・281 **卡提瓦的刺繡** 古加拉特省西部卡提瓦半島(Kathiawar Pen.)的刺繡，融合了北部卡吉和巴基斯坦南部信地地方的技法。圖279是蓋在新娘所持物品上稱為「車庫拉」的覆巾，絲線刺繡上以金線勾勒出輪廓的各種圖紋都十分精緻。圖281是家庭神龕的棉布背幕，使用絲線與棉線繡成，主要部分並綴上玻璃亮片，顯得更為華麗。繡在中央的人物是智慧與財寶之神誐尼沙及僕役，色彩鮮艷奪目，構圖自由奔放，是充滿卡提瓦民藝色彩的作品。





282　卡提瓦的貼布繡　貼布繡(appliqué)是在白地或未漂白的棉布上加貼紅色或藍色的布塊製成，有時也用舊衣服的布條貼出裝飾圖案。由於比刺繡省時又便宜，所以非常流行。圖中所示是祭典所用的壁氈。有些貼布繡作品在圖案間加添絲綢、「班達尼」、印花棉布或紋織，達成強調和美化的效果。

283　卡提瓦的刺繡　這是用來覆蓋新娘手上物品的覆巾「車庫拉」，在棉布上以絲線繡成，重要部分並綴上玻璃亮片。新娘進門之後，便將此「車庫拉」掛在牆壁上作爲幸福的象徵。邊緣的連續鋸齒紋就是當地刺繡的特徵。

284　卡提瓦的刺繡　這也是「車庫拉」作品，以徽章圖紋爲中心，旁邊配上八曜式花紋、八個稜形圖案以及孔雀鳥紋，四角描繪加爾加圖紋，中間繡有花草紋，再以女人、象、牛、鸚鵡等圖形穿插其間，裝點出詳和的夢幻氣氛。



東印度的紋織



286



285〜287 **摩夕達巴的紋織**　蒙兀兒王朝舊都摩夕達巴(Murshidabad)所產的絲綢巴爾恰紗麗，以獨特的圖紋與華麗的色彩聞名於世。紗麗前端由肩膀垂至背脊的部分，圖紋極具裝飾效果。這種傳統而典型的構圖，以加爾加圖紋、花草紋、聖樹紋、動物紋、持花女性像、抽煙男性像、騎馬像等為主，成為定型化的高尚而有個性的紗麗。興都教婦女穿著帶有回教風格圖紋的紗麗，的確頗耐人尋味。圖286為新德里國立博物館的展示室，圖中女觀衆左側的就是巴爾恰紗麗。



288



287

自古擁有高度文化的孟加拉地方、佛教發祥地比哈省，以及烏塔・普拉德什省東部，均緊鄰著恒河流域。其中世界最古老都市之一的貝那拉斯，自紀元前即爲繁榮的宗教中心，而且是聞名於世的絲織城市；孟加拉的摩夕達巴也是有名的絲織城市。孟加拉的條紋織品遠近馳名，奧立沙省的「帕達拉」織品也以樸質美受到大衆的喜愛。東孟加拉達卡地方製造的上等薄棉布(muslin)，不但在印度，就是在西方世界也有很高的評價。

288・289　**紋織**　巴爾恰紗麗的底色以紫色居多，圖紋則以白、紅、橙和綠等顏色的緯紗織成。圖紋由各種形式組合而成，非常複雜，織造時需要很多助手，因此才會出現如圖288中圖紋與人像顚倒的錯誤情形：以中央的聖樹爲基準，人物都織反了。這種紋織都是使用裝有紋織裝置的「空引機」織造的。圖289是織有波斯風格圖紋的錦。

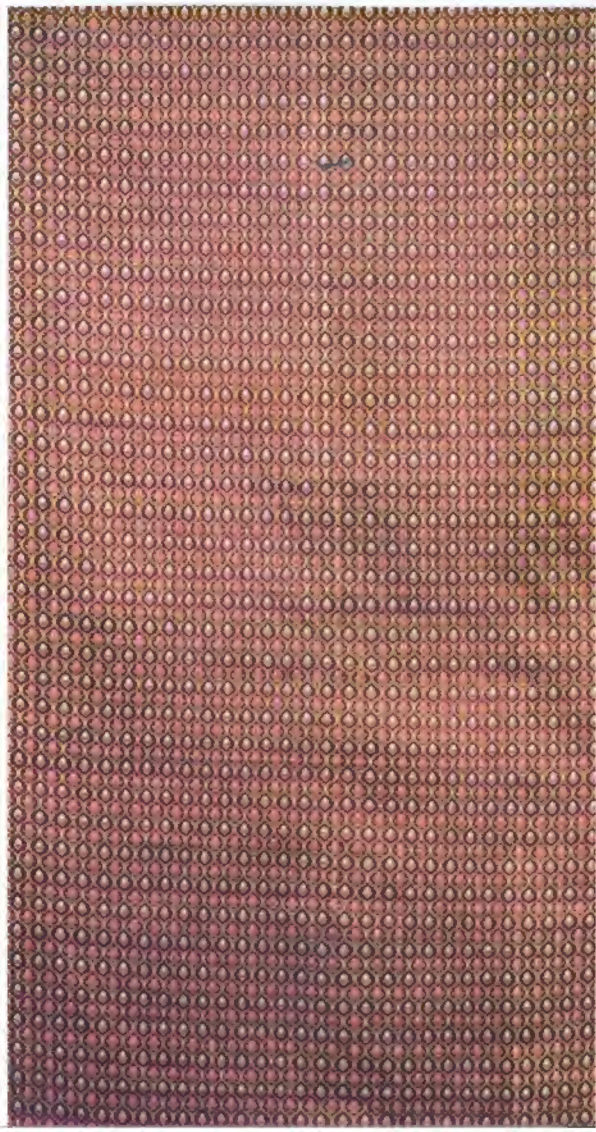
290



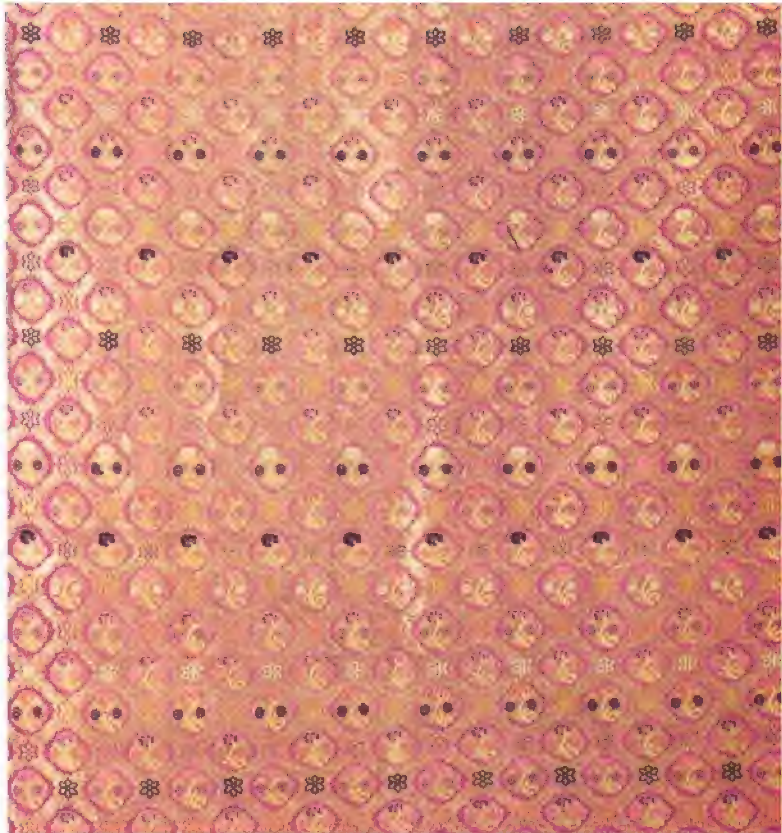
291



289



290・291　**奧立沙的帕德拉**　將柞蠶絲(tussah)紡成的經紗或緯紗捆紮後加以染色，再將之織成「帕德拉」織品，最具鄉土氣息和樸質美；用棉紗織成的類似作品也時有所見。蓮花、蔦蘿、象、鹿、獅子、駱駝和魚等都是圖紋的主題。奧立沙地方稱這種織品爲「班達」，與白色花紋染織「班達尼」語源相同。據說當地的織造工人是古代爲逃避回教徒的侵略，而遠自拉加斯坦沿恒河南下來到奧立沙的。



292



294

294 貝那拉斯錦　織入的紗只有在必要之處才露出表面，而地色的部分則隱藏在內側；此種織錦亦和刺繡法相同，稱爲空針繡法。爲了織出圖紋，工人必須騎在織布機上捲經紗，實在是非常耗費時間和功夫的織法。

295 遮姆達尼　在達卡所產的薄棉布中織入金線、銀線或白棉紗，即成爲纖細而優雅的「遮姆達尼」；圖中是往昔蒙兀兒宮廷中所用的作品。在織造薄棉布時，邊透視置於下面的圖樣邊用紗線將圖紋織入組織中。



295



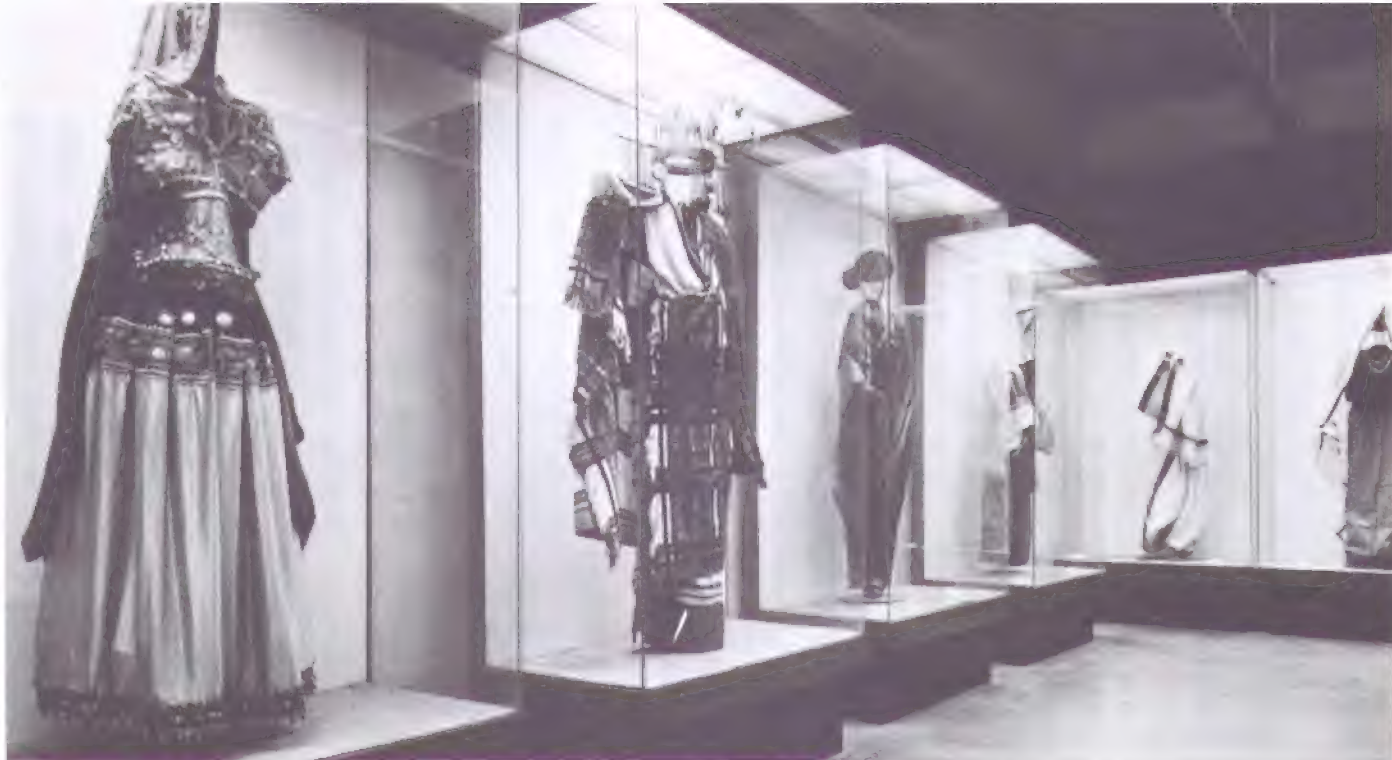
293

292・293 貝那拉斯的絲織品　貝那拉斯的絲織品以豪華、美麗著稱。其中，織入金線、銀線或多彩色線的錦，或圖紋有如刺繡般的紋織——在必要部分以緯紗織出圖紋的刺繡稱爲「金加姆」（gingam）。這種絲織品很受歐洲貴族的歡迎，在日本則稱爲「摩爾」(moor)，相當珍貴。金加姆製成的紗麗、蒙兀兒王朝的男性服裝、圍巾、地毯、壁氈等，將上流階級的服裝以及居室裝點得更加豪華、美麗。

296 孟加拉的刺繡　這是一般家庭所使用的刺繡覆布「康特」(canter)，可作爲床罩或搖籃的覆罩，以舊白棉布紗麗或男性腰布重疊作成底布，再充塡棉花，並以舊衣服中抽出的色線刺繡。通常是女兒送給父親或妻子送給丈夫的禮物，爲孟加拉的傳統民藝品。



296



291 新德里國立博物館的民族服飾室 有印度各地深具特色的服飾。

豐饒大地孕育的手工藝之美

歷史悠久的印度染織與刺繡

世界染織的源流

始於西元前三千年　光輝燦爛的太陽、豐饒的大地、滔滔的印度河和恒河、居民的傳統式生活……，印度工藝中許多傑出的作品，就是在這種悠久的歷史和優越的自然環境中孕育而成的。

印度染織一向被稱為「世界染織工藝始祖」，因此印度不但擁有傲視世界的大規模染織工業，還有鑲嵌寶石的華麗金銀工藝品與銀器、用青銅和黃銅製成更生活化的金屬工藝品、木雕和木版畫等樸實的木工藝品、髹漆皮箱等的漆藝品、在陶器或大理石上鑲嵌青金石 (lapis lazuli)的石工藝品、精緻的象牙雕刻品以及竹工藝品等，在在都以高度的技巧創造出印度獨特的工藝美世界。

其中尤以染織技藝對世界的影響最大，本文將重點放在染織上，略述其歷史與特質。

印度染織的歷史可以追溯到遙遠的西元前三千年左右。由著名印度河文明遺蹟馬亨佐達羅地方出土的赤染棉布殘片，可證明印度在遠古就已經知道棉花的栽培，以及運用經由染媒發色的高水準赤染技法。

同一遺蹟中還發掘出赤土燒製的染色用印版（壓印刻版），可知當時已經使用印染法染製圖紋了。同時，也發現縫針、紡紗用紡車以及穿著刺繡圖紋衣裳的人物像等。

後來，棉花的紡紗、染織技術更為進步，於是印度棉布大量輸往西方。古代羅馬人不但鍾愛印度薄而輕的棉布，更冠以「編織的空氣」、「行雲流水」、「暮靄」等富有詩意的名稱。

印度回教風格的誕生　要瞭解印度染織的歷史，除了從吠陀文學、佛教經典、建築藝術、石雕工藝和壁畫等探尋外，別無其他途徑可循。

西元前四世紀完成的印度二大敍事詩「羅摩耶拿」與「摩訶婆羅多」中，常出現有關嵌金線織品與絲綢的記載。曾旅居孔雀王朝旃陀羅笈多王(Chandragupta，在位約321~297B.C.)宮廷的希臘人梅加斯德尼斯 (Megasthenes，約 350~290B.C.)，在「印度見聞記」(*Indika; Account of India*)著作中也有「印度人穿著花樣美麗的衣服，上流社會中甚至還有不少人穿著鑲有金銀寶石的服裝」的記載。

著名的阿姜塔第一窟壁畫中，描繪著可能是條紋或「帕德拉」等織品製成的圍裙式衣服（圖300）。據說，

十世紀左右阿拉伯半島南部（即今之葉門）和埃及的「帕德拉」織造技術就是傳自印度。

目前年代最久遠的染織品，是一塊開羅近郊福斯塔特（Fostat）遺蹟出土、以蠟或泥結染成的印花棉布（圖298），這塊被認爲可能是十四～十五世紀間織造的棉布就是來自印度。

八世紀時回教徒侵入印度，於十一世紀征服西印度一帶；隨著回教的興起，印度染織也注入了新氣息。圖格拉克（Muhammad ibn Tughluq, 1290?～1351，在位1325～1351）並且曾經在德里雇用約五百名工人以織造貢品與後宮用的絲綢、錦緞等。十六世紀蒙兀兒王朝崛起，開始盛行伊朗風格，這種風格與印度固有的形式融合而產生了所謂的印度回教風格。印度染織中也出現了波斯系統中以纖細、柔和的曲線所構成的蔓草、狩獵或聖樹等圖紋，並予以發揚光大，獲得伊朗等西方國家極高的評價。

目前所知的著名印度染織，幾乎全都是十七世紀以後的產品；隨著大航海時代的來臨，先後由葡萄牙人、荷蘭人及英國人將這些產品引進歐洲以及東方諸國，於是印度染織優秀的品質再度受到人們的賞識。其中，印花棉布對歐洲近代印染的發展貢獻最大。

英國於一六〇〇年設立東印度公司希冀獨佔殖民地的貿易，並且在重商主義驅使下建立強力的結構，最後終於征服了印度。工業革命後，由於資本主義擡頭，印度遂淪爲英國傾銷各種機器產品的自由市場。大量廉價商品的流入，使得印度的棉織工業漸趨沒落，染織工藝的水準亦隨之降低。

儘管處在這種低迷的狀況之下，就整個印度工藝而言，由於蒙兀兒宮廷的需要與支持以及種姓制度的職業世襲，染織技法和獨特的傳統仍能傳承不輟以至今日。

印花棉布與結染



298 現存最古的印度印花棉布殘片　福斯塔特出土。



300 阿姜塔第一窟壁畫中描繪的婦女裝扮　這是一位穿著染織圍裙、佩戴華麗裝飾品的貴族婦女。

299 印度印花棉布殘片　a・b 與圖298都是從埃及福斯塔特出土的十四～十五世紀產品。目前均收藏於日本埼玉縣的遠山美術館。



299・b



299・a

遍及全世界的印花棉布　談到印度染織之前必須先談談印花棉布。印花棉布對世界染織及服裝界的影響非常深遠。日本將印染上圖紋的棉布產品稱爲「更紗」，雖然來源衆說紛紜、莫衷一是，不過，近世初期前往日本貿易的葡萄牙人或荷蘭人所稱的「沙拉沙」(saraça)或「沙拉索」(saraço)，日本人都譯爲「更紗」、「佐羅紗」、「皿紗」、「佐羅陀」、「佐良太」或「更多」等，則是不爭的事實。

姑且不論語源來自何處，在日本稱爲「更紗」的印度棉布可以大別爲手繪、木版印花，以及手繪與木版印花併用三種。依方法的不同，有些直接塗染或事先塗加染媒印花後浸入染液中使之發色，有些以筆及木版施行蠟染，部分地區甚至以泥漿代替蠟。此外，還有用木版塗上接著劑以黏貼金銀箔片的華麗印花棉布，或撒以金、銀、雲母粉的印花棉布等。另外一種將大小不同的花紋形狀宛如下霜般不規則地印染整個布面的印花棉布，更是趣味盎然，別具一格。

自由的構圖與明快的畫面是手繪印花棉布的特徵，常用來製作寺院裡的壁氈、祭壇掛氈以及跪拜用的墊子等等。

由於木版印染印花棉布使用印版反覆印製整齊劃一的圖紋，所以較爲刻板、缺乏創意；不過，由多種圖紋組合成極富變化趣味的精緻、優美印花棉布爲數不少，而且大都用來製作紗麗、裙子、床罩及床鋪頂蓋等。

白點花紋染織「班達尼」　拉加斯坦和古加拉特兩地的特產——印度白點花紋染織「班達尼」也是世界馳名的。「班達尼」又稱「班達那」；「班達」一詞由梵語而來，原意是「結」或「縛」。

由棉布或絲綢以手工染織成的「班達尼」除了斑點紋、縫紋及卷紋等多種結染法外，還有一種將極薄棉布捲成細繩狀，用棉線在一定間隔捆紮後染出斜線或鋸齒圖紋的「拉哈利亞」法。這類產品多用來縫製紗麗或頭巾。

「帕德拉」搖紗印染白花織品是歷史相當久遠的織品之一，織造者閒暱稱爲「班都」(bandh)或「班達」織，語源與「班達尼」相同。「班達尼」是將布捆紮後



301　印花棉布的染製過程　將布曝曬在陽光之下，灑水使白地部分充分漂白。

302　染色　a是南印度塔米爾納多省利用蠟染法染製手繪印花棉布的過程。b爲古加拉特省使用數個印版印染紗麗用印花棉布的情景。



303　水洗　用水洗滌是印花棉布染製過程中的重要步驟。拉加斯坦省桑千奈耳。



染製而成的作品，「帕德拉」則是把成束的捆紮紗線染色後再織出圖紋的作品。因此，一般人認爲「班達尼」與「帕德拉」可能都是古加拉特及拉加斯坦兩地方所生產的。

「帕德拉」可分爲用經紗、緯紗、經緯紗織成的種類，以及將分別由經紗與緯紗織成的若干小片織品組合成一大片的種類。除用經緯紗織成的「帕德拉」以外，其餘的種類在現今奧立沙省與安德拉普拉德什省頗爲盛行，圖紋極爲樸素大方。經緯紗織成的「帕德拉」產於古加拉特省的帕坦地方，是圖紋複雜而布質結實的絲織品。

印度的條紋織品也遠近馳名；近世以來日本人將之稱爲「海島織品」，大概是認爲這種紡織品從遙遠的南方島嶼傳來的緣故吧。以多變化的線條組合成的條紋織品與格子棉布，對當時的日本人來說極爲新奇，因深受歡迎而被冠上「孟加拉島條紋布」、「西拉斯島(Zelas)條紋布」等名稱。

薄棉布

品質優良而且薄如蟬翼的棉布也相當令人難以忘懷。薄棉布自古擁有「編織的空氣」美譽，主要產地爲孟加拉的達卡。達卡曾織造一種薄如蟬翼的織品稱爲「遮姆達尼」；這是將圖樣置於布下，一面對著底圖，一面將金線、銀線或白棉線織進薄棉布中所得的極其優雅細緻的織品，不過，目前這種織造技術已經失傳了。

絲織品方面，以貝那拉斯地方織入金線、銀線或多彩色線的豪華絲織品最爲有名。印度其他地方也出產這類織入金線或銀線的絲織品，一般稱爲「查利織」；其中將「香第伊紗麗」與堪奇普拉姆地方有複雜條紋、格子圖紋以及裝飾金線的紋織組合而成的作品更是優雅、精美。此外，各地織造的華麗絲織品種類繁多、不勝枚舉。

印度各種五彩繽紛、美不勝收的刺繡都富有地方特色；例如旁遮普省的古都瞻巴有祖母或母親爲孫女或女兒縫製並刺繡纖細畫的覆巾，勒克瑙(Lucknow)地方則有精緻而高雅的白紗刺繡。孟加拉加入縫紋(guilting)的樸實刺繡，以及西北部半沙漠地帶色彩鮮明的刺繡，皆



305・a



304

305・b



307

304　結染　白色花紋染織稱爲「班達尼」或「班達那」，是將棉布或絲綢紮緊後染成。拉加斯坦省。

305　「帕德拉」織造過程　b是正在準備緯紗。a是利用緯紗與經紗的搭配，一面織出圖紋一面織成「帕德拉」的過程。都是在安德拉普拉德什省波恰巴利所見的情景。

深獲人心。這些織品都用來縫製衣裳、書套、坐墊、嵌板、壁氈、帳篷內項、門簾、提袋等，將人們的日常生活裝點得更爲多采多姿。

造訪印度時一定會發現，不僅染織，當從事任何工藝製作時，連小孩子都竭盡全力地與家人一齊動手，而且臉上絕對沒有一絲不悅的表情，因爲小孩子對自己的工作能力深感自豪，或許這就是印度傳統工藝能夠持續不衰的最大原因。由耳濡目染漸臻熟練的生活方式是佛教輪迴思想的產物，不過，在現代化的衝擊下，印度人似乎很難再保持這種不斷循環的傳統生活方式。

傳統與現代化的衝突在印度成爲亟待解決的問題。生活的全面現代化雖然還遙不可及，但是，由於社會不斷朝簡易化、效率化、機械化進步的結果，工藝作品中原有的人性逐漸淡薄，缺乏吸引力的產品已有日益氾濫之虞。

印度的手工藝製造者在社會階級中屬於最卑微的一群，不論在社會上、經濟上都未曾受過現代化之惠——甚至可以說他們都是被現代化遺棄的一群勞苦大衆——大部分人依然過著傳統式的生活；但是在毫無意識到傳統的心理下，他們反而製作出洋溢著人性的工藝品。

印度的民族服裝

印度的南方系統服裝 地理環境，尤其是風土氣候常常是決定服裝型式的重要因素。因此，全世界的服裝可依地理環境區分成熱帶型的南方系統服裝與寒帶型的北方系統服裝兩種。現在就讓我們來看看兩者的特徵和差異。

南方系統的服裝以穿著時能露出手脚的單件式(one piece)居多，並且以寬鬆能套在身上或纏在身上的穿法爲主，這類服裝幾乎都不必剪裁及縫製。衣料通常少用保溫性較佳的動物性纖維織品，而改用容易散熱或快乾的植物性纖維織品。

308



306





307 **紋織過程** 使用蠶絲與棉紗的紋織「喜姆兒」用空引機織成。安德拉普拉德什省。

306 **紡織** 南印度坦奇普拉姆與東印度的貝那拉斯同樣以織入金線的絲織品馳名世界。



309

309 **蠟染** 塗蠟後再行靛染。安德拉普拉德什省莫沙利帕坦地方。

308 **加爾各答國立博物館的染織展示** 陳列著豐富的各地染織品，圖中前方是穿著西藏民族服裝的模特兒。

北方系統的服裝大部分都能罩至頭部，並且以分成上衣與下裳的二件式(two piece)居多。一般以不透風、能防止體溫發散且貼身的型式爲主，手工都相當精細；質料則多採獸皮或毛織品。

這只是原則上的特徵；除此之外，在極高溫或極乾燥的地方，爲了防止陽光的直射或令人窒息的熱氣，甚至有將全身罩住、頭上或纏布或戴帽子的裝扮出現。

從西元前三千年的印度河文明遺蹟馬亨佐達羅出土的陶偶可知，古代的印度人穿著帶有似乎是刺繡三葉紋的卷衣式衣服。根據珊奇、巴爾戶得的佛教遺蹟所見的浮雕可知，西元前二世紀的宮廷婦女穿著薄布製成的寬鬆纏腰圍裙，腰上束著金屬薄片製成的細帶，帶上並且繫著懸垂身前的緞帶狀裝飾布條。

優雅的多雷佩里樣式

埃及、希臘和羅馬等古代地中海沿岸國家的服裝屬於南方系統，以一塊布纏身並且部分垂下的「多雷佩里」(drapery)樣式爲主。由於是用一大塊布纏繞軀體，因此縐褶以及垂下或剩餘的部分甚多，能將豐潤而優雅的曲線美表現無遺。

「多雷佩里」樣式隨著希臘文化東漸而傳入印度；自一世紀前後開始，這種希臘文化的影響即明顯地呈現在印度服裝上。當時貴霜王朝興起，以往不表現佛陀形像的佛教也開始盛行雕刻佛像，因此可以在佛像上看到以衣褶表現曲線美的希臘式服裝。

這時，南印度在安陀羅王朝統治下建立了強大的國家。安陀羅諸王都是佛教的擁護者，佛教藝術大興，出現了上身赤裸、下身著薄圍裙、繫腰帶、腳踝佩戴大環的佛雕作品。

精緻的裝飾用品

四世紀初，笈多王朝崛起，由於提倡興都教並且努力振興藝術，因此創造出優美的笈多雕刻藝術。阿姜塔石窟中大多數當時和以後所繪的壁畫描寫著宮廷生活情景與一般人民形姿，極爲美麗，可藉以瞭解當時各種階級的服裝。

當時的服裝也是以卷衣與圍裙式爲主，不過，裝飾品較爲華麗而精緻。不論寶冠、項鍊、手鐲、耳環、腳環或腰帶飾物等，都鑲嵌金銀、寶石或眞珠。這個時代的雕刻中以卡朱拉霍與可那拉克等地的興都教雕刻最爲



310



311

310 棉織品的織造過程 正在織造腰裙所用的棉織品。塔米爾納多省。

311 喀什米爾錦織造過程 編入緯紗。喀什米爾省卡尼哈馬村。



312

312 「帕及迪」染色過程 爲赤染而塗上染媒。「帕及迪」是架設祭壇用的帳篷。

有名，由雕像的造形也可看出當時服裝的梗概。

回教徒於八世紀左右開始入侵印度，十三世紀在德里建立印度最早的回教國家，使印度北部與西北部地方受到回教的強烈影響，加速了伊朗文化的流入。

服裝方面也不例外；回教徒來自大陸性氣候的高原地帶，因此也將上下二件式的服裝帶進了印度。尤其是蒙兀兒王朝建立以後，伊朗風格的服裝型式在印度各地廣為流行。蒙兀兒王朝謳歌華麗的宮廷文化，創造出回教藝術的絢爛時代。蒙兀兒人的服裝也是伊朗風格的式樣，對印度的染織、服裝產生很大的影響；當時服裝的梗概可由纖細畫以及染織服裝遺物中得知。印度的纖細畫不但能讓我們瞭解到蒙兀兒王朝時代的服飾，同時也是世界服裝史上的重要資料。

大多數回教徒的裝扮都是前襟式長衫（caftan，即長袖、腰部束帶的服裝，亦稱土耳其式長衫）或類似古希臘、羅馬人所穿的長袍式上衣配穿細窄長褲，足登皮靴、頂纏頭巾、腰束布條。頭巾本為遮住強烈的陽光以防身體水分由頭部蒸發，或遇風沙時保護臉部之用（印度人自古也使用頭巾），分佈範圍廣及於西亞、中亞及印度等回教文化圈內。

興都教徒至今仍然在下半身圍上印度的傳統式腰布（dhoti），穿著不用帶子或釦子的南方系統服裝。

代表性服裝——紗麗 從西元前二世紀的阿姜塔古壁畫中穿圓領衫式服裝的武士像身上，可以看到縫製服裝的痕跡。不過自古以來，一般印度人多穿著圍裙式服裝。至於蒙兀兒王朝以前的縫製服裝，在十二世紀的繪畫中只看到縫製的寬闊女罩衫，未見裁製的裙子。可以說在回教傳入以前，印度人幾乎都不曾穿過縫製的衣服；南印度大片地區上的人們甚至在十九世紀以前幾乎都不曾穿著裁製的上衣。

印度西北部的拉加斯坦及古加拉特地方，興都教婦女穿著裁製而成的二件式服裝；但是，穿著這種服裝時必須配帶頭巾，所以也可以說是三件式服裝。

現在來談談馳名世界的紗麗。從古代的印度雕刻中可以見到紗麗的雛形，所以，一般人都相信這是自古即已出現的印度傳統服裝；其實，紗麗是從一七八〇年代



313 印度西北部的婦女 從頭到肩披著「奧尼」，身上穿著罩衫與裙子。冬季景象。



314 印度的古典舞蹈「帕拉德那德雅姆」(Bhārata-nāṭyam) 典型的民族服裝。



315 新娘禮服 拉加斯坦省的傳統結婚禮服之一。

才開始流行的新款式。紗麗的名稱雖在「摩訶婆羅多」中出現過，但是，圍裙式的古代紗麗與現在的紗麗型式完全不同。

關於今日紗麗的發展過程有兩種說法，一種認爲是將圍裙式衣服逐漸加長，充分取褶後，剩餘部分從腋下繞過胸、肩垂於背後，或覆蓋頭部而成；另外一種則認爲是將頭巾逐漸增長，做出褶飾後再往下加長終至蓋住裙子而成。不過事實如何迄今仍無定論。

纖細畫中有穿著「喬利」（choli，印度興都教婦女穿著的大領、短袖罩衫）和裙子，將過長的頭巾在裙子前面打褶飾，並且在腰際塞入裙中的婦女裝扮描繪。

今天南印度塔米爾納多省地方的少女裝扮，是將約四公尺長的短紗麗斜繞胸前而露出裙子。或許這就是紗麗起源的證據之一。

裝飾品是印度男女民族服裝中不可或缺的要件；髮飾、耳飾、鼻飾、額飾、胸飾、手環、臂飾、指環和腰帶等，都是嵌飾銀或寶石的華麗裝飾品。拉加斯坦的女性至今仍保持這種裝扮。在印度服裝史上，男性不斷採用伊朗式服裝，但是，女性除了二件式服裝以外極少採用伊朗風格款式。同時，自英國征服印度以後，印度男性也逐漸改穿西裝，不過大多數女性到今天仍然不愛穿洋裝，這個現象充分顯示出印度的社會習慣對女性的生活已經產生了根深蒂固的影響，而且印度女性的保守性也實在非常耐人尋味。

（日本愛知縣立藝術大學講師　高田倭男）



316　信地一帶的刺繡　當地目前屬巴基斯坦版圖。加爾各答國立博物館。



317　樸素的裝飾品　阿姜塔壁畫。



318　加爾各答國立博物館的展示　史前室的一隅有古代的裝飾品，大多是西元前二世紀～六世紀間的產品。

日本武藏野美術大學教授 町田甲一

印度藝術與我

東方民族與西歐民族對佛教藝術的不同感受

自從佛教廣爲流傳以來，對於曾受印度文化——特別是佛教文化——影響的東亞各國民衆而言，印度一直是很多人憧憬的國度，也是心靈和精神的寄託。古往今來，立志遠赴天竺（印度）求經學佛，沿途歷盡艱難險阻終於得償夙願的中國、朝鮮和日本高僧固然不少，內心渴求而始終未能成行者更是多不勝數；至於成行之後卻在途中不支倒地的壯志未酬者，恐怕也已不知凡幾。

即使在二十世紀的今日，印度仍然是衆多佛教徒朝聖的目標，渴望脫離現代物質文明束縛者最嚮往的地方。究竟是什麼因素，使得印度具有如此不可思議的吸引力？且讓我們探討一下其中的奧妙。

攜帶寢具遊印度

親眼見到印度佛像

我很早就和印度產生了密切的關係。在中學低年級的時候，因爲對考古學深感興趣，自忖日後好歹也要成爲一名考古學者，於是跟隨前輩考察南關東的貝塚和豎穴，並進行發掘工作。

那個時候，市川有一位以臨摹阿姜塔石窟壁畫而聞名的佛畫家桐谷洗鱗，考古學者們正好在他住宅後方不遠的斷崖中發現了豎穴的住居遺址；這是昭和六年（西元一九三一年）時的事。我在參觀遺址發掘作業的歸途中曾經順道拜訪桐谷先生，看到了他從印度帶回的帕拉王朝石佛，數量還眞不少。那些石佛現在都收藏在大倉集古館內。這便是我跟印度佛教的第一次接觸。

家父的印度之旅

家父和這位畫家素有深交。不過，遠在他們相識之前，也就是家父留學法國時，曾蒙東方考古學者佛契(Alfred Foucher, 1865～1952) 指導及建議，而於歸國途中轉往印度遍訪著名佛蹟。那是明治（一八六七～一九一二年）末年的事情。當時與家父同行的，還有駒沢大學故校長山上曹源師。

那一次，家父除了參拜釋尊遊歷過的佛蹟之外，也到刪奇、阿姜塔等佛教藝術遺蹟作了一番巡禮。當時莫說飛機，連汽車都不容易找到，鐵路也不像現在這麼便



319 阿姜塔石窟 溪谷下方是瓦哥拉河(Waghora R.)。



320 遠眺德干高原 阿姜塔四周的景色。

利，大飯店更不用提了。在那樣的時代裡，旅行、住宿都是十分麻煩的問題。

馬雷手冊

家父曾經帶回英國書商馬雷(John Murray, 1808~1892) 親自編撰出版的旅遊指南——一八九六年第二版「馬雷手冊」*(Murray's Handbooks*，亦名*Murray's Red Guides)*。在這一系列旅遊指南中特別指出，凡是到印度旅行的人，無論到那裡——即使是訪友——都必須隨身携帶寢具；倘若計劃要住西歐式的大飯店，勢必失望而歸，因爲即使訂到寬敞的房間，除非自己有侍從隨行，根本不可能得到滿意的服務。

這一系列書籍的銷路一直很好，當我首次造訪印度時，手中拿到的已是第十九版（一九六二年），書名也已改爲「印度、巴基斯坦、緬甸、錫蘭旅遊手冊」（*A Handbook to India, Pakistan, Burma, Ceylon*）。有關寢具方面，書上的說明是：在路上及車上過夜的人，最好帶著枕頭、棉被和毯子。

法顯和玄奘的冒險犯難

家父訪印時代，當地的治安不佳，阿姜塔附近還有老虎出沒，語言不用說根本是不通的。家父等一行旅途的辛苦勞頓，實在超越我們想像之外。

我在一九六四年間初次訪問印度。那時候，除了加爾各答、德里、孟買等少數大都市之外，無論到什麼地方，一切交通工具、吃的食物、住的處所，根本無法與今日的印度相比。當然，我也是携帶寢具去旅行的。那一次經驗使我想起了法顯和玄奘；他們不辭艱難，渡過了妖魅魍魎的西域流沙，越過了葱嶺（帕米爾高原）的險峻山路，千里迢迢只爲前往天竺取經；他們所受的苦豈是言語所能表達的？

偷偷帶回的殘片

家父在印度參觀了不少佛蹟和藝術遺蹟，也帶回了若干與印度有關的西文書籍，却不曾像桐谷洗鱗先生一樣帶回大批石刻佛像，他只偷偷帶回了一小塊殘片而已。

一方面當然是因爲身上帶的錢不多，另一方面也是家父訪印之時，岡倉天心所著以「亞洲本是一體」口號爲開場白的「東洋的理想」一書甫出版不久（一九〇三年，與前述「馬雷手冊」同爲倫敦的約翰•馬雷公司出版），再加上日俄戰爭剛結束，印度獨立運動正進行得如火如荼，英國官方對訪印人士頗有戒意，對日本人尤其嚴格，經常暗中派人跟踪。在這樣的情況下，想取得印度的古代藝術品幾乎是不可能的。

研究印度佛教藝術

改變修習課程

關於家父與印度之間的故事，似乎扯得太多了；不過，那也正是我跟印度產生密切關係的遠因。南關東發掘之旅過後我生了一場大病，加上其他事情的羈絆，只好死心不再冀望朝考古學方面發展。從舊制高中畢業時（一九四〇年），我面臨了一些在今天根本不成問題的問題——當時大學文史科系裡對戰爭抱持批判態度的人，都受到「治安維持法」的懲治。爲了這件事，我決定改變報考大學的課程，邁向了美學藝術史之路，這也是高中時代恩師們諄諄勸導的結果。

可是身爲畫家的父親，內心總是不希望兒子步入與自己相關甚至相同的行業。最後，在從事純學術性藝術史研究，絕不接觸現代美術的條件下，家父勉強同意了我的決定。入學之前，家父帶我去拜訪與他素有深交的瀧精一先生。

由印度藝術入門

瀧精一先生首先問我希望專攻什麼項目，我表示不願意研究繪畫；因爲在當時，繪畫作品多屬私人所藏，無論要借出觀賞或從事研究，都必須和那些富裕的收藏家進行交涉；我只想研究專門安置在寺院內的佛像雕刻。

於是瀧精一先生告訴我，如果打算研究日本佛教藝術史，就得先從印度藝術開始著手。曾經遍訪印度佛蹟的家父對這個意見大表贊同，我自己的想法也正好不謀而合，因此從入學開始，我便多方面閱讀有關印度藝術的書籍。不久後，蒙瀧精一先生的好意爲我寫了一封介紹信，要我前去拜訪當時住在玉川田園調布的印度佛教藝術專家逸見梅榮先生，接受他的指導。

父親帶回來的書籍

家父並非學者，帶回的書籍自然以啓蒙性質者居多，其中如哈維爾的「印度藝術的理想」、福格森 (J. Ferguson) 的「印度及東方的建築史」等，對我的印度藝術研究入門助益甚多。

佛契先生的鉅著「犍陀羅的佛教藝術」和有關圖像學的一些書籍也在家父當年的行囊之中，或許是家父曾親蒙他指點的緣故吧？那些書後來也都成爲我進行研究工作最重要的資料（佛契讀許珊奇東門支柱藥叉女雕像的演講稿曾刊登在巴黎「基美博物館 Musée Guimet 演講集」中，家父也一併帶了回來）。

除此之外，還有一本法國里昂(Lyon)大學教授列格諾(Paul Legnoir)針對專門收錄歌頌索瑪神酒 (Soma) 讚歌的「黎俱吠陀」第九卷的研究著作。家父究竟是爲了什麼目的、受了誰的指點而買下這本書呢？想起來眞是不可思議。不曾在父親生前向他詢問這件事，現在只好空自遺憾了。

藝術史研究者實在稀少

當時日本專攻印度藝術史的學者都是研究印度哲學、梵文出身，而且大多是空門中人，由藝術史學正科出身者眞可謂鳳毛麟角，只有岩崎眞澄先生曾經在雜誌上翻譯過有關犍陀羅藝術的論文而已。一九四三年，雖然就讀大學不同，也算是前輩的上野照夫先生也在「印度的文化」（大東亞學術協會編）一書中節譯前述哈維爾所作「印度藝術的理想」，但是沒有出版單行本。

我在學生時代耗費了相當多的心血，埋頭研究印度藝術，不過由於戰爭的關係，新的外文書籍購買不易，大多是借閱大學圖書館、印度哲學研究室及美術研究所的藏書。英國考古學者馬歇爾(John Hubert Marshall, 1876~1958) 和福黑爾的有關書籍，也都是那時候才眞正開始接觸。

藝術風潮與我

我從不以印度藝術史的專家自居，只是認爲要想徹底瞭解日本的佛教雕刻史，便必須從印度佛教藝術的研究做起，因此選擇了這一條路。當年在印度佛教藝術方面所下的功夫，對我後來的研究工作也的確具有重大的意義。

第二次世界大戰後的日本忽然掀起一陣藝術風潮，



321

但一時卻找不出藝術史出身的印度藝術史家，於是，漸漸也有人邀請我撰寫有關印度藝術方面的文稿（我曾發表過幾篇有關印度藝術的研究論文），不知不覺間，我居然也被看成印度藝術史的專家了。

東方人感性的共鳴

艱困的旅行

第二次世界大戰期間想到印度固然是極端困難的事情，戰後赴印旅行的機會竟也是那麼渺不可得。一九三七年，我的胸部舊疾復發，動了一次切除七根肋骨的大手術，看來我是不可能踏出日本國門。後來，我的體力逐漸恢復，出國研究似乎並非毫無希望，但是沒有一個海外調查研究團體會想到邀請我這名身體「故障」的人同行。

一九六四年，我鼓起勇氣決定訪印。當時除了加爾各答、德里和孟買等大都市擁有西式大飯店，以及珊奇設有簡樸而雅緻的賓館之外，巴特那、菩提加雅等地無論住宿、飲食或交通工具都是嚴重的問題（住宿艾洛拉附近摩訶拉加 Maharajah 的旅館是唯一例外。在很多方面來說，那是一個令人滿意的好地方）。對於割除三分之二左肺的我，這實在是一次極其艱困的旅行。

阿姜塔和艾洛拉的石窟，我差不多是喘著氣撐過來的，那種情形大概可以用「奄奄一息」四個字來形容吧。但是，終於造訪了多年憧憬的聖地，親手觸摸到心儀已久的佛教遺物，那分欣喜，那分感動，區區筆墨豈能道盡？再苦再累，早已化入九霄雲外了。



322

321 322　**阿姜塔石窟的入口**　阿姜塔石窟凡二十九，參觀者終年絡繹不絕。

阿姜塔石窟壁畫　第一窟壁面上的佛傳圖；六世紀之作。

迎接新的時代

很幸運地，後來我得以恢復健康，不但數次赴印，足跡且遠及於高棉吳哥窟與波羅浮屠 (Borobudur)，甚至應邀造訪中國大陸。而近幾年來，就在我的左右，出身不同大學，卻能彼此切磋的年輕有為印度藝術史家輩出，日本的印度藝術史學已朝新時代邁出了一大步。

現在，對於印度藝術史學方面，除了文獻的研究和圖像的闡釋之外，我們是否也應該站在藝術史的基本立場，透過作品的具體樣式探討印度人審美意識和宗教情感在歷史上扮演的角色，以剖析所謂「風格」的歷史演變呢？

對年輕學者的期望

「犍陀羅藝術是以希臘人為父，佛教徒為母而產生的希臘式佛教藝術 (L'art Greco-Bouddhique)」。留下這一句名言的佛契教授曾經對家父說過：「印度藝術史的大成也許將由日本人來完成」。我從父親那兒聽到這句話時，覺得客套的味道頗濃，但是話裡多少也包含著真正的期許吧？

當時的日本學者很能夠活用漢譯佛教經典，可是今天已經不是一味依恃漢譯佛經的時代了；再說，印度古代佛教雕刻所顯示出來的感覺，與日本的審美意識在本質上也絕不可能相同。不過，由於長時期的浸潤，佛教傳統已經在東方世界裡埋下了無形的深根；對於印度古代藝術，東方人應該比較能夠引發感性的共鳴。

對於年輕的印度藝術史家，我的期望非常殷切。佛契教授的話裡，想必也包含了同樣的意思吧！

源遠流長的拉伽藝術

探索印度音樂的魅力

民族音樂研究家　草野　妙子

從朝陽昇起到紅霞夕照時分，大道旁弄蛇人的笛聲彷彿不曾稍歇，那是我投宿新德里南部郊外小旅館時印象最深的事。笛聲旋律雖略有變化，却疊疊重覆不斷，豎耳傾聽，淡然中似與某一段遙遠的回憶呼應著。每天每天，弄蛇人的笛聲如泉湧般縈繞四周，若不注意，那旋律竟似永遠不再改變……。

九年歲月轉眼已經逝去。每一年，爲了尋訪印度的音樂，我背負行囊，踏遍大小城市與山村，却極少再遇見當時那般奇妙、略顯慵倦、却又令人心神暢適的弄蛇人旋律。弄蛇人雖然是街頭藝人，在音樂上却都有相當的造詣，而且擅於把握印度音樂的基本特徵。有一次我問一位弄蛇人：「蛇是聽音樂而跳舞的嗎？」他回答我：「蛇沒有耳朵，牠們是看著長笛子幌動而跳舞的」。爲了配合我們錄音，他特地把蛇收入籠中，演奏了兩個多鐘頭。

●風格獨具的旋律

持續音的特色　弄蛇人的笛子（圖324）一般稱爲「比恩」或者「朋吉」，是將葫蘆掏空曬乾，下端插入兩支附簧的笛做成的；葫蘆上端細的地方當作吹口，由吹口吹氣，使空氣通過葫蘆振動兩支笛的簧發出悅耳的聲音，和同時吹奏兩支笛子的效果不相上下。

一支笛有開若干指孔，吹奏時手指或按或開，旋律自然美妙；另一支笛無指孔，持續發出同一音高的音。由於構造特殊巧妙，演奏中某一音程的音能一直持續不斷，



323　弄蛇人父子　新德里郊外特古拉巴得城址前。

而另一邊的旋律則可隨時輕盈變幻。

這種持續發出音階主音的應用方法稱爲「多羅恩」(drone)；爲了使聲音持續不間斷，弄蛇人必須一直將空氣送進笛子裡，換句話說，他們必須不斷從鼻子吸進空氣，由口部連續呼氣。在印度，這種獨特的呼吸法對吹笛人是極稀鬆平常的，他們能若無其事地連續吹上幾個鐘頭而無須休息。

印度式的獨特旋律　以持續音爲背景，笛子的旋律或上行、或下行，或悠揚、或低婉，給人的感覺就像是最精美的浮雕作品。

如果說近代歐洲音樂的旋律是由垂直重疊的和音所譜成，弄蛇人這種印度式的獨特旋律正好相反，完全以水平的持續音爲基準組成各種音程，旋律各音的起伏間自然蘊涵著無限的美。

●古典音樂分爲南北兩派

複雜難解的印度音樂　凡是在印度逗留過的人，必定對印度音樂的獨特風格印象至深。對印度人而言，「音樂」這個名詞指的當然就是「印度的音樂」。的確，在印度，無論是尋常百姓的民謠，弄蛇人等街頭藝人的音樂、廣播電臺播出的流行歌曲，乃至於電影裡的主題音樂，都帶有濃厚的印度獨特的氣息。

無論任何一個民族的音樂，都明顯反映出該民族的氣質、風土民情和生活型態，印度也不例外；我們甚至可以說，印度音樂是亞洲音樂中最複雜而難以理解的一環。在廣漠的印度大陸旅行，人們常會爲遼闊無垠的風景而震驚，爲人種、語言與宗教的複雜分歧而迷惑，弄不清自己究竟身在何處。不過搭了兩小時的飛機，相距並不很遠，昨天還應用自如的日常會話字句，今天居然已經成爲無人應答的他鄉言語。像這樣神秘奇妙的國度，要想研究他們的民謠，除了嚮導之外，每到一地還必須另僱通曉當地方言的人，否則只有四處碰壁，根本無法展開工作。

共通的音樂結構

可是，若純粹由音樂要素來分析，複雜而多樣化的印度民族音樂也自有其共通的「旋律線之美」。以持續音強調旋律輪廓的音樂結構，就是所有印度人共通的語言。

至於藝術性的印度傳統音樂，則以印度古文獻——「黎俱吠陀」的朗誦爲起源。其後，由於以旋律藝術爲中心的聲樂大爲發達，面積廣如印度次大陸，音樂體系卻只有兩組：一爲南印度古典音樂(Carnatic music)，一爲北印度古典音樂(Hindustani music)。這兩大系統的音樂就像從一條大河分出的兩條支流，演奏樂器和歌曲風格雖然不盡相同，音樂用語和音樂觀多半卻是相通的。

●先認識印度人的音樂觀

音階名稱亦有來由

印度音樂也被稱爲「拉伽的藝術」。所謂「拉伽」(rāga)，是由梵文「藉音樂的旋律美化人心」中「美化」一詞而來的音樂理論用語。「拉伽」是音樂家演奏的樂曲，同時也是植根於印度哲學與精神的印度宇宙觀表現在音樂旋律上的理論。

拉伽的基礎——音階音名稱的由來，也都具有深遠的含義。歐洲的音階是do・re・mi・fa・so・la・si・do，而印度音樂的音階名稱則是sa・ri・ga・ma・pa・dha・ni・sa。第一個音sa是來自梵文的「靈魂」(Sadja)一字，ri來自「頭」(Rsabha)，ga來自「手腕」(Gandhāra)，ma來自「胸」(Madhyama)，pa來自「喉嚨」(Pañchama)，dha來自「腰」(Dhaivata)，ni則來自「腳」(Nisāda)。這些都是人體的重要部位名稱，同時也是神像，更象徵著天體宇宙。

音樂家如何在實際音樂演奏中表現這許多深長的意義呢？爲我們解開這層疑問的，就是拉伽的法則。拉伽的種類繁多，據說總數必須以千計，但是每一拉伽都有某種基本音階根據，依保守估計，南印度約有七十二種，北印度則有十種。每一拉伽旋律的上行與下行方法、裝飾音、主要音，以及表現拉伽特色的旋律型等都是一



324　**弄蛇人的笛子**　將葫蘆掏空後曬乾製成，一般稱爲「比恩」或「朋吉」。



326　**印度古典舞蹈**　指尖繁複而優美的動作各有明確的含義。



325　**新德里國立博物館樂器室**　以印度爲中心的民族樂器寶庫。

定的，演奏季節和時刻也有規定，音樂家的情感表現也受到相當的重視。

拉伽與精神生活 印度的音樂會上，主持人有時候只說明拉伽的「時刻」和「情感」，例如「下面要演奏的音樂，是黃昏、愛的拉伽」。印度音樂的聽衆則由音樂家演奏的旋律變化來欣賞拉伽的音樂特質。

若想用我們現有的音樂觀或歐洲音樂理論的尺度來衡量印度音樂，必定無法引起任何共鳴。除非能瞭解印度人爲什麼認爲拉伽是美妙崇高的音樂，否則不可能眞正走進印度音樂的世界。

印度有一句格言說：「拉伽美化了人類的精神」。拉伽是最徹底的旋律藝術，構成拉伽旋律的音並不像歐洲音樂旋律的音一樣——音高完全確定，表現出來的也都是直線性的。拉伽旋律是不斷變動的曲線，表現出來的不是點的連續，而是線的組合。

●由宗教讚歌看音樂的深奧涵義

與神合而爲一 有一位身段苗條、穿著綠色絲質「紗麗」(sari，亦作 saree)的小姐，跪坐著爲我們唱了這樣的一首歌：

親愛的你
多麼冷淡，多麼無情……
沒有你，我幾乎發狂而死，可是……
多麼無情啊！
親愛的你……

若將歌詞照原意翻譯，給人的感覺不過像首感傷悲戀的歌，事實上這首歌是希求與興都教大神合而爲一的宗教讚歌。旋律確實美妙，據說源自北印度地方的民謠。這首歌以諸神故事爲背景，描述拉達女神愛戀年輕英勇的黑天尊克利修納，心中既甜蜜又悲苦。這是一首仰慕黑天尊的歌，同時也是企盼與愛戀克利修納的拉達女神心靈合一的讚歌。



328 旅館的表演 民族音樂與民族舞蹈是印度之旅難忘的回憶。
327 古典舞蹈與民族樂器 手足激烈舞動，節奏明快動人。

下面這一首也是著名的獻身之歌。

我是黑天尊的忠僕
無德，亦無財富
既非寶玉光輝之身
更非容貌美麗之人，可是
黑天尊啊，親愛的你！
終有一天你會揭開面紗
看看我的臉吧！
眞誠地獻上我的心。我是
黑天尊的忠僕

這首歌歌詠自己與神相會時內心的激動，是一首將赤誠之心奉獻給神的宗教歌謠。

拉伽的藝術 南印度的古典音樂以聲樂爲中心，目前則以活躍於十八世紀中葉至十九世紀前半的作曲家所作作品，以及採用類似形式的作品爲最多。獨唱者盤腿而坐，周圍是提琴的伴奏者、持續音弦樂器彈不拉(tambura)的伴奏者以及打擊樂器穆里旦迦姆(mrdangam)的演奏者。一開始是拉伽的提示部，伴奏者配合演唱者的歌聲進行旋律的即興演奏；歌詞的意義並不特別受重視，主要以抽象性樂音的變動來顯示拉伽的特徵，這就是所謂拉伽的藝術。拉伽提示部的序奏結束之後，接下來就是以作曲家所譜旋律爲主題的歌了：

我只相信一個你
請聽我訴說
你就像是慈藹的母親
和祥的加瑪克西、加利雅尼神啊！
如蓮花瓣般優雅秀美的雙眼
夏瑪克利修納神的妹妹啊！
你是世界上最溫柔親切的人

●彈不拉琴的魅力

優美的旋律 南印度古典音樂中最重要的一點並不在於傳達歌詞的內容與含義，而在於嚴守拉伽

法則的旋律推展，以及主題與變奏的組合。配合歌聲的音樂演奏是拉伽的重點，歌詞只是爲演唱方便而存在。

在漸趨複雜的拉伽後半部分，聽者感受到的只有音的變動，唱者以音階名直接唱出旋律，如 sa ri ga 或 ga ma pa ri sa 等，形成獨特的旋律之美。

在印度音樂的世界裡，即使有歌詞的藝術歌曲，目的也不是要人欣賞歌詞的意義，由持續音「多羅恩」點出的旋律變化才是歌曲的重心。世間恐怕沒有其他地區像印度這樣擅於運用持續音樂器了，連大衆化的宗教歌謠都是持續音的天下。印度音樂之妙，不就在於一面聆聽別具特色的持續音，一面享受旋律的躍動之美嗎？

爲持續音效果而設計的弦樂器一般稱爲「彈南瓜做成的弦樂器不拉琴」（圖330），大大小小的種類相當多，但是無論那一種彈不拉琴的上方都連有長桿，樂器本體用掏空的乾燥大南瓜做成，弦數由四至六條不等，從琴身下端通過琴身表面的琴馬，捲到琴桿上端的弦軫上。琴身由於南瓜素材而呈圓形，和中國的三弦同是屬於詩琴（「魯特琴」，lute）系統的弦樂器。

由於印度的獨特音樂觀，這種弦樂器的設計十分精細，琴弦通過琴馬的部分還夾有短棉線，使琴弦不致緊貼琴馬，從側面看去略呈凸起狀態。演奏者撥動琴弦時，琴弦稍稍觸及琴馬，便發出一種非常奇妙的聲音。

在原理上，彈不拉琴所發出的聲音和三弦的效果相差不很大，不過彈不拉琴的琴音可以持續不消失，假使連續彈動四條或六條琴弦，感覺上就像是風琴的樂音了。我們不妨說，彈不拉琴是一種能在典型的印度氣氛下奏出印度音樂中最特殊、也最重要的持續音的樂器，再加上本身又是弦樂器，能夠配合聲樂聲域和獨奏樂器要求的音高調弦，效果更是不凡。印度音樂的魅力實在於以彈不拉琴持續音爲背景的拉伽世界。

●法特浦・西克里之旅

北印度的西達琴

近年來，廣受世界音樂迷狂熱歡迎的印度音樂終於走向穩定的狀態。大量



329　達伽爾兄弟的演奏　達伽爾兄弟是多爾帕德的聲樂家。後方是彈不拉琴的琴桿。



330　繪於裝飾盤上的彈不拉琴　一邊彈著彈不拉琴一邊歌唱的女子。

引進以歐美爲主的音樂後，認爲「音樂的近代化」就是要「追上西洋音樂」的東方音樂迷，也逐漸發覺西洋不一定能代表一切，於是開始回頭探求屬於東方的傳統音樂，並由其中尋得無限樂趣。

東方人之所以能夠醒悟，積極地找尋自己音樂的「根」，北印度古典音樂名演奏家尚卡（Ravi Śaṅkar）功不可沒。他最拿手的「西達琴」（sitar）幾乎已被公認爲印度音樂的代表樂器（圖331），因爲披頭合唱團（The Beatles）的喬治・哈利生（George Harrison）對西達琴的樂音極爲著迷，曾向尚卡求教，並在自己的音樂中加入印度音樂的技巧。後來哈利生和尚卡攜手合作，相偕到各地演奏旅行，廣受全球音樂界注目，掀起了一陣印度音樂的熱潮。

上述向外界推廣的印度音樂，大半都是北印度的古典音樂。一九六〇年間，我第一次在現場演奏會中聽到的印度音樂，也是北印度的薩洛多（sarod）演奏，演奏者是另一位現代印度名演奏家——阿里・阿克巴・甘恩。至於北印度古典音樂的基礎——多爾帕德（dhrupad，亦作 dhruvapada）聲樂，我聽的是著名藝術家達伽爾兄弟的演唱。

廢墟中的音樂廳

北印度的古典音樂受到回教文化和波斯音樂的影響，發展成爲與興都教色彩濃厚的南印度古典音樂性質迥異的宮廷音樂。爲了尋訪北印度古典音樂的故鄉，我展開了一次伊斯蘭王朝文化之旅。

法特浦・西克里（Fatehpur Sikri）故都的巡禮是我永遠無法忘懷的。這個都城距離有名的泰姬瑪哈爾陵（Taj Mahal）所在地亞格拉（Āgra）約四十公里，是阿克巴（Akbar）大帝建設的伊斯蘭王朝都城之一（圖332）。據說阿克巴大帝曾經罹患重症，住在法特浦・西克里的聖人奇士提（Chishti）勸大帝飲用附近的湖水，並預卜大帝的政績與命運。大帝恢復健康以後立即在湖畔建設都城，而且移居城內。十四年後湖水枯竭，阿克巴大帝才再度移駕轉回亞格拉城。雖然只是十四年的都城，法特浦・西克里的宮殿和回教寺院建築却非常宏偉，雕刻也極精美。尤其令我徘徊流連的，是當年侍奉阿克巴大



331　西達琴　北印度的樂器，琴音優美令人陶醉。



332　街頭藝人　在古都法特浦•西克里當街演唱。

蒂的偉大音樂家湯森(Tānsen, 1560～1610?)的音樂廳，至今仍完美地屹立在古都瓦礫中。

在進入都城街道右方的廢墟裡，有一條滿是石礫的小徑，從這條小徑再往右邊上去，就是音樂廳了。即使是印度當地人士，也只有極少數的音樂家會想到造訪這一片荒蕪的古都；但是，走入色彩鮮麗的砂岩音樂廳內，一時興起試試歌聲，卻發現音響效果比任何現代音樂廳更理想，幾乎令人產生錯覺，以爲自己的歌藝已有長足進步。那樣寧靜優雅的氣氛，透著幾許遙遠年代的神秘，我流連再三，久久不忍離去。

師徒之間　阿克巴大帝在世時對一切藝術活動都抱持讚許、資助的態度，他承認回教，也承認興都教，對學者極爲禮遇，他所賞識的湯森更是世界音樂史上最幸運的音樂家。僅僅使用過十四年的法特浦•西克里宮殿和音樂廳就是最好的證明。

現在的印度音樂能有如此基礎，湯森的貢獻最多，一些北印度傳統的拉伽作品如米揚•基•馬爾哈爾、米揚•基•托蒂、米揚基•薩•蘭格等，都以湯森的名字爲名（註：湯森本名米揚）。代表今日傳統音樂的兩個流派，都是由湯森流傳下來的；第一派由湯森的兒子維拉斯•曼開創，另一派則由湯森的女兒莎拉斯娃蒂的家族所傳授。

一直到目前爲止，印度人還是認爲學音樂就是要師事這兩派中的任何一派；當然，也有幾位優秀音樂家是原本便出身正統門第，因爲印度傳統音樂不留紀錄或樂譜，而是歷代口耳相傳下來的。師父（印度語作「古魯」guru）與弟子（印度語爲「希夏」sisya）之間的關係維繫終生，爲師者對弟子教導極嚴格，弟子對師長則敬愛、仰慕，遵守教誨唯恐不周。如此一脈相承的嚴格督導與勤修苦練，正是源遠流長的拉伽藝術——印度音樂傳統——最有力的支柱。

興都教與回教

印度的民族與宗教

日本東京大學教授　荒　松雄



333　悠然而立的老人

334　頂著水壺的少女　運水是女性的工作。



提到印度次大陸，便不能不談談那兒語言、民族、宗教各方面的多樣性色彩。印度的幅員廣闊，面積相當於扣除蘇聯領土之後的歐洲全域；北面隣接「世界屋脊」喜馬拉雅山脈，南邊包括椰影婆娑的亞熱帶地區。東北方的阿薩密(Assam)和西南方的馬拉巴(Malabar)海岸，是世界上最多雨的地區；而年雨量不到十公釐的乾燥地帶也同樣屬於印度半島。從地理上的遼闊和自然條件的複雜來看，稱印度半島爲「次大陸」實在是再合適也不過。

印度半島上的人種和民族也是非常複雜的。有史以來，各種不同膚色不同面貌的人們共同生活在這片土地上，當然，到今天，這許多人種和民族早已不再保有原來的純粹血統，因爲在漫長的歷史演變過程中，異族通婚和混血是必然的現象。

在這樣特殊的自然條件之下，由複雜的人種集團所孕育出來的思想、文化與藝術等，必也具備了極多采多姿的性格。此外，各種不同要素互相混合、互相影響，也是這個次大陸居民多樣化的生活與文化的另一項特徵。但是另一方面，某種程度的共同性和統一性也是我們必須承認的事實。複雜的環境與人類因素所創造出來的種種生活與文化現象有時統一，有時混淆，在統一與混淆的微妙結合下，自然形成了印度次大陸獨特而豐碩的歷史。

印度次大陸的民族與國家

人種博覽會　有人說印度次大陸就像是「人種博覽會」。如果從人種和民族的觀點來看，印度人的確可以劃分爲許多不同的團體。那麼，今天所謂的「印度人」究竟是什麼樣的民族、什麼樣的人種呢？且讓我們從歷史的演進來探討一下印度人的主要構成分子。

印度半島有些地方的居民，在現存人類當中可算是年代最悠遠古老的。安達曼群島(Andaman Is.)和尼可巴群島(Nicobar Is.)等地的小黑人(Negritos)就是典型的例子；不過他們對歷史演進過程中的藝術、文化方面似乎沒有太大的貢獻。

繼這些人之後，現在擴展到東南亞各地和太平洋群島的東南亞語系（Austro-Asiatic languages）民族也來到了印度次大陸；托達人(Toda)和孟達人(Munda)就是屬於這個語系，不過不久便因隨後而至的其他外來民族勢力而被迫遷居丘陵地帶。在文化人類學上，這些人的生活習俗是非常有趣的研究對象。

英國的亨利•芮茲萊爵士(Sir Henry



335　聚集廣場的人群　舊德里。

Hope Risley, 1851～1911) 在「印度的民族」(*The people of India*) 一書中，根據二十世紀初的人口調查結果將居住在印度次大陸的民族分爲七種，其名稱如下：印度・雅利安人 (Indo-Aryan)、德拉維底人 (Dravidian)、蒙古族 (Mongoloid)、雅利安・德拉維底人 (Aryo‐Dravidian)、蒙古・德拉維底人 (Mongolo-Dravidian)、西徐亞・德拉維底人 (Skythos-Dravidian)，以及突厥・伊朗人(Turk-Iran)。這種分類方法在學術上並不是很正確，而且遺漏部分也不少；不過就歷史上看來，要研究所謂印度次大陸上印度人的民族結構，這種分類法倒也不失爲一個有力的線索。

龐大的混血集團

依據芮茲萊的分類再經過扼要整理，我們可以說，構成今天「印度人」的主要成員，除了東南亞語系的各土著民族之外，還有三大種族：原來可能屬於地中海人種的黑人系德拉維底人，從西北方進入印度後朝恒河中游一帶發展、顏面輪廓分明的白種雅利安人，以及由東北方進入印度、膚色容貌與我們相差不多的蒙古族。

德拉維底人大都是渡海到南印度的，至今仍然是南印度四省人口的主要成員。至於雅利安人，自語言上推定，原來可能和日耳曼人 (German) 與伊朗人同住在一個地區。在這裡附帶一提的是，本文所使用的「人種」、「民族」詞彙如「雅利安人」、「德拉維底人」等，並不純粹以體質人類學上的觀點來區別，而是以遠古時代語言爲線索的「語族」作爲分類基準。

總而言之，印度次大陸的印度人是由上述這些民族集團爲主，加上少數外來民族，彼此通婚、混血之後所形成的龐大集團。

多樣化的混血社會

一九五六年，印度政府根據語言的差異而將全國劃分爲數省，這種行政區劃單位一般稱爲「語言省」(linguistic state)；例如孟加拉和古加拉特兩省，便是以當地居民所使用的語言爲原則所劃分的行政單位，很能反應出這個次大陸多樣化的語言和民族狀況。

在這種行政區劃之下，我們又發現了幾項印度民族及語言結構方面的特徵。例如南印度四省中，使用德拉維底系統語言的民族在人數上佔壓倒性多數，而印度西北部則以白膚色的雅利安系勢力較強；另外在恒河中游及印度中部一帶，各殖民民族移入後混血而成的新種族最令人矚目。

除了上述幾個民族集團之外，自古以來還有許多民族或入侵或移居印度半島，如突厥人、伊朗人、蒙古系諸民族，還有阿拉伯人及一部分非洲人等。這些民族之中，有的是覬覦印度富庶而來的軍事侵略集團，有的是注重政治、經濟改革而志在印度諸邦宮廷的野心家，當然，還有一些學者、文學家和宗教家也隨著移民的人群來到了印度。時代繼續推進，葡萄牙、荷蘭、法國和英國的亞洲貿易及殖民活動大盛，印度次大陸終於落入歐洲人之手。這就是西亞民族、西歐民族和印度土著共同組成混血社會的基本原因。

複雜的政治狀況

由此看來，所謂的「印度人」，實在是一個由衆多複雜要素融混而成的綜合體。不過近代以來，隨著民族運動的進展，居住在印度的人民不免產生建立統一國家的希望，「印度民族」、「印度國民」乃至於「印度人」的意識漸趨強烈。隨著這種統一意識的高張，孟加拉及馬哈拉什特拉等地居民的地方性民族意識也漸次表現出來，有時甚至產生了所謂「地方分離主義」(provincialism)的緊張、對立關係；先前所謂的「語言省」，便是在這種民族社會的背景之下編組形成的。另外，像旁遮普人和孟加拉人，雖是同根的種族，卻因爲宗教、政治、社會等的背景差異而彼此分立、互不相混，這也是印度次大陸很特別的一種現象。

就一九四七年印度和巴基斯坦各自獨立後的政治情勢而言，印度半島上的居民除印度國民之外，又有巴基斯坦伊斯蘭共和國(Islamic Republic of Pakistan)及孟加拉人民共和國(People's Republic of Bangladesh，一九七一年獨立)國籍的差別；更新的「國民」、「民族」意識於是應運而生。

我們提到印度次大陸十九世紀的民族運動，最後總是落實到當地的「民族鬥爭」、「國家主義」以及「國家與民族的統一」。但是，今天印度半島的政治狀況要導出那樣單純的結論卻不容易。

多樣化的宗教和社會

壓倒性的兩大宗教

印度次大陸一方面以「多民族」而聞名，一方面也是「多宗教」的地區。不過就居住當地的總人口而論，在各式各樣的宗教中還是以興都教徒



337



336

336 印度兒童　表情純眞而開朗。



338

337 338 石階、樹木與潑水　興都教與土著信仰混合的習俗。
流過亞格拉的朱木納河　由泰姬瑪哈爾陵俯瞰。

估壓倒性多數。勢力略遜於興都教的是回教，信徒約佔印度次大陸全體人口的四分之一左右。目前僅印度共和國人口便已超過六億，興都教與回教教徒的龐大勢力實不容忽視。

除了上述兩大宗教之外，佛教、耆那教、錫克教、爲逃避回教徒迫害而自伊朗遷來的祆教支派帕爾西(Parsee)集團，以及基督教和少數猶太教信徒，也都在印度半島確立了自己的天地。在此附帶一提，印度的基督教徒是屬於世界史上最古的敍利亞派（景教）信徒。另外，印度共和國內數百萬佛教徒中，大部分都是本世紀才改宗的「新佛教徒」。

興都教與回教

印度次大陸的宗教雖多，就漫長的印度史，特別是古代中世思想與文化藝術史的立場來說，還是以興都教、佛教、耆那教，以及中世紀以後逐漸傳來的回教最爲重要。

佛教、基督教，還有興都教和回教，一直在世界史上扮演著重要的角色。但是後二者無論在教義、禮儀、習慣方面，甚至信徒的世界觀、人生觀及倫理意識、人際關係與政治意識等，都有極大的差異。舉例來說，回教徒尊崇阿拉(Allah)爲唯一的眞神，而興都教卻是世界所有宗教中最典型的多神教代表。在回教方面，連創始者穆罕默德(Mohammed, 570?～632)都不容許被神格化，而興都教徒不單是歷史上的實在人物，連動物植物山陵河川等自然物體都可以成爲崇敬膜拜的對象。

宗教藝術方面的差異

這種截然不同的神靈觀，導致兩教信徒在生活面的極端差異。例如興都教諸神的畫像和雕像都是教徒崇拜的對象，而回教世界，莫說是人類，即使鳥獸之屬，也絕對禁止偶像化。

由第四室所介紹的圖片我們不難發現，興都教藝術是一個由多彩的神人雕像群架構而成的獨特世界；相反的，回教藝術的主題既不在人，也不在獸，卻在於沒有生命的圖案。雖然印度回教系統的纖細畫中也有一些人物形像，那不過是歷史人物或單純的畫題，和興都教系統繪畫作品偶像崇拜的性質是迥然不同的。

除了興都教之外，佛教和耆那教也都有供祭神佛的寺院。這些寺院當中頗不乏古代和中世印度建築史及藝術史上的重要範例，而且至今多半仍是民衆宗教生活的中心。關於這一點，相信讀者已有極深刻的印象。

兩大宗教和平共存

和興都教及佛教的寺院比較起來，回教寺院（清眞寺）內部的裝飾特別顯得簡明樸實。壁面上也許施加了雕刻，但是無論任何角落，絕不可能出現偶像。寺院內部也不舉行如興都教或佛教的盛大儀式，回教徒只是朝著聖地麥加(Mecca)的方向祈禱而已。按規矩，婦女是不准進入回教寺院的；每逢週五安息日，男人便到建在市鎮中心的大清眞寺作集體禮拜。這種行動最能反映出回教徒間的親密關係和同胞意識。

儘管性質迥然不同的興都教和回教造成了印度次大陸政治及社會關係的對立及緊張，但是，在偏遠地方的農村和繁華都市的一般居民之間，兩大宗教卻能和平共存，信徒們也彼此融洽共處，這是我們無法否認的事實。

只強調興都教與回教間對立的一面，就歷史的觀點來說，是一項可笑的錯誤。事實上，不單是歷史，就藝術及文化而言，興都教與回教之間的相互影響及融合，同樣具有重大的意義。

壁壘分明的種姓制度

迄今猶存的種姓意識　在二十世紀的今天，仍有部分興都教寺院禁止下層階級人士進入其中。興都教社會將信徒劃分為四大階級（種姓）——婆羅門(Brahman)、剎帝利(Kshatriya)、吠舍(Vaishya)和首陀羅(Sudra)；在四大種姓之下，則是最低賤的「不可觸民」。在種姓制度的社會之下，擁有宗教權威的婆羅門階層，以及掌握世俗權力的王公貴族和武人剎帝利階層，兩者之間一方面利用對方，一方面也結成相互依存的關係，鞏固了興都教的上層社會，這是我們必須特別注意的一點。這種關係或許便是在漫長印度歷史中維繫階級制度於不墜的秘密之一吧！





339 德干高原　自奧蘭加巴(Aurangabad)往艾洛拉途中。

340 艾洛拉石窟的浮雕　興都教美的世界。

印度的種姓制度是由職業、人種和民族的差別，以及政治、經濟種種因素綜合形成的特殊結構，再與興都教教義和社會習俗相結合，並於漫長的歷史中逐漸趨向固定化。按理說，這種不平等的社會結構已不適合二十世紀的今天，但是，無論人際關係或生活習慣，保守的興都教徒還是深深受到傳統思想的束縛。此外值得一提的是，誠如部分歷史學家所說，佛教在基本上是一種反對種姓社會的思想；但是這個反種姓制度的宗教卻在中世紀的印度社會中逐漸失勢，恐怕與興都教的崛起，以及印度佛教本身世俗化後反而被種姓制度的洪流淹沒不無關聯。

回教的傳教活動　回教在西元八世紀初即傳入印度，但是真正對這個次大陸的社會及文化產生決定性的影響，卻是十三世紀以後的事。當突厥人、阿富汗人，以及一群被稱為「蒙兀兒」的回教徒由阿富汗入侵印度北部，以征服者的姿態確定統治權力的時候，回教便在印度次大陸建立了擴張的基礎。另一方面，隨著這些異族軍事集團來到印度的，還有一些西方的蘇菲派回教聖者。今天的印度次大陸上每四個人當中便有一名回教徒，這必須歸功於蘇菲派聖者以及為他們所感化的眾多信徒，能夠以誠懇踏實的態度從事傳教工作。

由印度大自然而生的宗教

惡劣的自然環境　我曾經在恆河中游貝那拉斯城(Benares)領教過印度的酷暑。盛夏四、五月間，每天的氣溫都超過攝氏四十度，我幾乎是整日打著赤膊無精打采地躺在簡陋的小床上。室內沒有冷氣設備，天花板上的風扇根本發揮不了什麼作用，每隔兩個小時便得用冷水沖沖涼，然後朝地板和牆壁潑水。看看周圍的朋友們，一個個也都同樣累得精疲力盡。在那裡，人類怠惰的本能算是發揮到極致了，一切競爭向上的心理全都消失得無影無蹤。

但是，就在那個時候，屋外的樹木卻一片濃綠，大朵大朵的紅花盛開得猶如火海，簡直教人觸目驚心。耀眼的太陽毫不保留地揮灑著熱能，一條條大道小徑彷彿被蒸烤得近乎虛脫了。人類幾已陷入昏睡狀態，大自然卻將強大的力量發揮得淋漓盡致。

根據旅行指南的記載，每年十一月到次年二月是旅遊印度的最佳季節。這個時期的印度次大陸，對於我們東方人來說，的確是舒暢適意的旅遊地。可是，想想五月恆河中游的酷暑、塔爾沙漠的乾旱，六月馬拉巴海岸的豪雨，還有高溫多濕的八月孟加拉……。唯有在如此惡劣的自然條件下，我們才能真正領會到大自然的嚴酷，進而瞭解印度人與大自然搏鬥，雖知獲勝不易，卻挺著胸膛堅忍生存下來的毅力與耐力。

神格化的自然現象　大自然具有無比的威力和破壞力，但是另一方面也施予恩惠照拂群眾，使居住在此的人們生活有規律，形成了特殊的世界觀和人生觀。初期興都教的聖典「吠陀」內所提到的神祇，大都是進入此地的雅利安人將日常所見的自然現象神格化之後的結果。

如眾所週知，興都教及佛教教義都強調「業」和「輪迴」。所謂的「業」和「輪迴」，可以說是一種以結合人類生與死的質樸倫理意識為根基的哲學，在這種思維型態之下，人類只是自然界中微不足道的一環，諸神之前渺小無力的生物。但是，人類的肉體在現世終必腐朽，而靈魂將轉生，依其在世時的努力而獲得解脫，永遠安住極樂世界。這倒未嘗不能解釋為人類盼望在自然界中爭取優勢的心態。

回教徒的人生觀和佛教、興都教徒的人生觀恰恰相反，詳細分析，似乎與猶太教及基督教的末世觀較為相近。換句話說，他們相信人死後必將復活，接受唯一真神「阿拉」的「最後審判」；由於這個原因，他們日常生活的言行都必須嚴守戒律。回教徒的生死觀和興都教徒也是截然不同的，不過在漫長的歷史中，印度次大陸的回教多多少少已受到當地文化的影響；和近年來伊朗、巴基斯坦極力強調的嚴正傳統相比，蘇菲派自有一種不同於阿拉伯式的寬容色彩，稱它是「印度式回教」也許更適當些。





341 **艾洛拉石窟** 有名的開拉沙那塔石窟寺內部。



344 **纖細畫** 十八世紀左右的作品，以「站在克利修納和拉達面前的國王」爲題。

343 **古典舞蹈** 表現出強烈的民族特色。



342 **胡馬戎陵 (Humayun's Tomb)** 帶有波斯色彩的蒙兀兒王朝第二代國王胡馬戎偉麗陵墓。

巧妙融合的文化

豐富的地方色彩 印度人擁有足以傲視人類歷史的文化遺產。但是，細細瀏覽半島各角落的遺蹟和出土文物，我們會發現在整體的共通性之外，每一棟建築、每一件作品都帶有濃厚的地方色彩。印度各地的藝術作品，的確具有吸引人的地方性特徵。南印度的古代及中世紀雕刻，自有一番異於北印度的德拉維底人風格與美感；西部的古加拉特和東部的孟加拉，作品的表現特色更是其他地域絕對看不到的。

十三世紀以來，爲印度建築藝術增添了無比魅力的回教文化，也同樣具有印度的地方性色彩。舉例來說，印度西北部如德里、亞格拉等地，早期回教徒統治階層所建的墳墓、宮廷和清眞寺等，一方面明顯表現出源自西亞、伊朗及阿富汗的回教建築技術與裝飾風格的影響，一方面卻也帶有強烈的印度式獨特氣息。

印度•回教文化的成果 現在，讓我們一起去看看恒河中游齋浦爾 (Jaipur)、孟加拉北部哥爾(Ghur)和旁得亞 (Pāndya) 的回教系小王國遺蹟，探訪一下從德干高原到印度南部地區的中世紀回教諸王國舊都吧！在那些地方，我們可以感受到以傳統興都教、耆那教藝術爲基礎而發展出來的印度回教式文化的獨特氣息。那些舊都和遺蹟揉合了太多非回教的色彩，在正統派神學家眼中也許沒有眞正的價值，但是正因爲如此，它們更能夠反映印度次大陸孕育出來的印度回教式文化卓越的成果。

古代及中世紀印度的建築大半屬於國王貴族及統治階層所有。他們命令工匠塑製無數的細緻雕像，在建築物壁面施加多彩圖紋裝飾。透過這些文化遺產，我們看到了國王及貴族誇耀權威和力量的永恒欲望。不過，他們偶爾也會因爲壓抑不住的虔誠信仰而下令修建寺廟和清眞寺。

那些負責建築工程的技術人員想必全心全意地投注其中，才能夠雕刻出那麼多采多姿的神像，設計出那麼優雅美麗的清眞寺裝飾花紋。而無論是回教建築或回教藝術，那些參與製作的人群必有興都教徒及其他非回教徒在內，才能夠融合印度傳統與回教風格，創造出如此特殊、如此迷人的不朽作品。

研究印度次大陸豐碩而絢爛的文化遺產，在獨特民族結構、宗教意識，乃至於建築裝飾藝術及審美觀裡，我們看到了多重文化巧妙融合、凝聚的偉大成果。這是印度人足以傲視世界史的成就。

生與死交錯的女神世界

由恰蒙達像看印度的宗教信仰

日本名古屋大學副教授　立川　武藏

談到印度，便不能不談談興都教。興都教孕育出無數的藝術作品，而這些作品不僅表現了藝術的境界，也反映了印度人的世界觀。本書第四室已經就興都教與興都教藝術作過概略性的介紹，現在，讓我們一邊欣賞一件特別神秘的小雕像，一邊探討印度有關女神信仰的種種。

透過這件小雕像所表現生與死交錯的多面形象，我們可以將觸角延伸到印度人宗教觀（特別是興都教的世界觀）和人生觀的最基層。

古來的女神崇拜

「夏庫蒂」與女神　印度河文明時代向來被認定爲女神崇拜的時代，但是緊接著的吠陀宗教時代，卻又是個女神勢力出奇微弱的時代。到了紀元前後，女神崇拜思想再度抬頭；西元五世紀時，女神們已提昇到濕婆神或毘濕奴神妻室的地位，受尊崇的程度日有所增，這就是全世界有名的大地母神崇拜的表現。

印度的女神被通稱爲「夏庫蒂」(Śakti)；所謂「夏庫蒂」是指「力」，特別是「性的能力」。在早期，女神只是大婿濕婆或毘濕奴的「力」的神格化偶像，後來勢力漸長，終於超越在男神之上。

興都教義中重要的女神是濕婆之妻、喜馬拉雅山之女帕娃娣，毘濕奴之妻、幸福女神拉克修美，以及婆羅門神之妻莎拉斯娃蒂等；其中帕娃娣的大地母神神性最爲明顯，神格也最複雜。日本的天照大神，甚至天主教的聖母馬利亞，都難免隨著時代的變遷而改變神格與造形，然而比起興都教的帕娃娣，他們的改變只能用「微不足道」來形容。那位胸部異常豐滿的帕娃娣和以骷髏頭飲血的瘦骨嶙峋魔女，在印度人心目中同樣享有不可取代的地位。

在印度的神話世界裡，同一神格卻擁有相異形貌的極端現象並不稀奇；更進一步說，那正是印度人企求、嚮往的境界。不單是諸神的神格和形象如此，人生現象的兩大極端——「生」與「死」在印度宗教的哲學裡也同樣是一體的兩面。

兇暴背後的神秘力量　濕婆和毘濕奴在興都教神殿中是地位相當的兩位主神，各自擁有其柔和與兇暴的一面；而印度的女神更是同時具有優美與恐怖的兩種面貌。有一部分印度女神是美麗動人的，更多的女神則以恐怖的姿態出現；但是，另外也有些女神美麗和恐怖兩面兼而有之。

一般而言，印度女神的形象可以分成溫柔優美和兇暴恐怖兩大類；前者與毘濕奴的關係非常密切，後者則是濕婆崇拜下的產物。舉例來說，經常以柔美姿態出現的幸福女神拉克修美便是毘濕奴的妻子，而那位殺死水牛惡魔的女神多爾加，以及飲盡敵人傷口所流鮮血的女神卡利，都是濕婆的配偶。



345　興都教與日常生活　一般家庭所奉祀的興都教諸神。

幸福女神拉克修美，以及拉克修美另一個化身魯克米妮(Lukmini)的圖像，廣受一般家庭祭奉；相反的，多爾加和卡利則被視為不宜迎入家中的不祥之神。

然而，到了六、七世紀左右，也就是女神崇拜的聖典「德維•摩訶得米耶」(Devimahatmya: Glorification of the Goddess，意譯為「女神讚歌」)一書問世時，人們對兇暴之神的態度產生了非常大的變化。因為兇暴陰狠的女神相貌雖然醜陋，卻能夠嘉惠黎民、施愛人群。換句話說，印度人開始體認到：不應該忌諱衆神兇暴恐怖的形象，因為兇暴恐怖的背後正是救世神力的泉源。

這種態度的轉變似乎與佛教的密宗有很大的關聯。密宗對於傳統上遭人忌諱嫌棄的某些事物，不僅重新肯定，並且賦予宗教的價值。

例如在密宗的哲學裡，「血」之為物自有其神聖而珍貴的價值，因而密宗的雕像不乏外形恐怖、甚至故意表現疾病與死亡的作品。

由於密宗勢力的擡頭，外貌恐怖的女神在興都教義中所佔的分量漸趨重要，在印度信徒心目中的地位也日形鞏固。



347　恰蒙達女神像(右下部分)

348　站立在濕婆身上的卡利女神　象徵著卡利女神的權威已超越了夫婿濕婆。





346　恰蒙達女神像　上層十五公分，中央四十公分，下層九公分。

構圖奇特的女神像

新德里國立博物館一隅　在新德里國立博物館後期興都教藝術展示室的一個角落裡，陳列著恰蒙達(Chammunda)女神的雕像(圖346)；像高六十四公分，寬三十二公分，由孟加拉地方常見的深綠中略帶青色硬質石材雕成，製作年代大約在十二世紀的先那(Sena)王朝。一九七八年十二月的某一天，我靜靜佇立在這尊女神雕像前沉思良久。

這方約有兩手合抱大的石塊，以複雜的構圖表現了一個神秘的世界。整件作品可分成上、中、下三層，上層有一支粗大

的樹幹，由樹幹分出無數繁茂的枝葉撐住頂端。中央部分是一位女神，左腳盤曲蓮華座上，右腳踩著地面，背後張掛著象皮。蓮華座下面壓著一個俯身平躺的人，應當是女神之夫濕婆。最下層由左至右又可分成三部分，左側部分有三隻鳥在啄食一具屍體，右側部分（圖347）則是兩匹獸和一隻鳥正分食另外一具死屍；夾在兩具屍體中間的是一個高約四公分的平臺，臺上放置著斬下的人頭和手足。

一件雕像分成上中下三層，中層是主體，下方又橫向分成三部分，這是印度雕像常見的結構。這種三層式的結構在犍陀羅藝術中已經出現過，後世的興都教和佛教作品裡也經常可以看到。但是，像這尊女神雕像下層刻成墓地或屍體放置臺，上層則是樹幹的結構却非常罕見。

根據神話傳說，恰蒙達女神原本就住在墓地裡，不過有時候也住在榕樹下，因此這樣的構圖並不算不可思議；但是，將墓地、樹木和恰蒙達同時表現在一件雕刻作品裡，確實耐人尋味。

象徵生命或再生的樹木和死者等待再生的場所——墳墓之間有所關聯，這並不難理解；不過這尊雕像另有一層重要的含意，那就是樹木與女性之間的關係。站立在樹下的女性，不只是印度，同時也是許多國家繪畫和雕刻常用的題材。作品中的恰蒙達雖不是年輕柔美的女子，與樹木密切結合則是明顯的事實。

置身墓地的女神　雕像左下方啄食死屍的三隻鳥當中，最大的一隻可能是恰蒙達女神乘坐的貓頭鷹。這隻貓頭鷹顏面和人類極其相似，兩腳牢牢抓住屍體；另外兩隻鳥（可能也是貓頭鷹）正在啄食死者的眼睛。雕像右下方也有一具屍體，被兩隻像是胡狼(jackal)的動物和一隻像是禿鷹的鳥分食著。這兩個場面所描寫的大概是古代和中世紀時印度墓地或停屍場的情景吧。古代和中世紀時的印度不像中國或日本採取土葬，人死後多半擇期火化，火化之前的屍體就放在停屍場裡。

這尊恰蒙達像左下及右下方的構圖究竟代表什麼含意我並不清楚，不過，可以確定的是這位女神正置身於墓地——一個「不淨」的處所。住在墓地的神祇以濕婆最爲有名。這尊雕像作於十二世紀，當時恰蒙達已經被當作濕婆神的妻子了。可是，爲什麼恰蒙達女神也住在墓地裡呢？關於這一點，也許下面兩個解釋都可以成立：第一，恰蒙達既爲濕婆之妻，自然漸漸轉而代理夫婿的行爲。第二，女神的行爲並非源自濕婆；在「黎俱吠陀」時代，濕婆神尚無今日種種特質，恰蒙達與夫婿自同一源泉獲得了目前的複雜神性。無論我們選擇那一項解釋，恰蒙達女神和濕婆同屬一系統，和以毘濕奴爲中心的諸神並不相混，這是可以確定的。

獲得權威的女神　雕像下方正中央的平臺上放置著四顆人頭和一些切斷的手足，看來像是供品臺。傳說中的恰蒙達是一位接受人體犧牲獻祭的女神，這件作品也爲我們提供了一些線索。如果以切斷的一手一足爲一組，這裡共有兩組朝上伸展的手足；較低的一組純粹像是供品，較高的一組手足則托住女神所踩的地面。

濕婆神平直俯臥在地上，右掌張開按住地面，彷彿不堪負荷背上蓮華座和妻子恰蒙達的重壓，正在那兒喘息不已。十二世紀時，印度女神的勢力還不如男神，後來受土著信仰的影響地位才漸次提高。例如濕婆的衆多妻子，到最後無論個性或權威都遠遠超越了他自己。這一位恰蒙達女神將濕婆狠狠壓在腳下，不就是超越濕婆權威的一種表現嗎？

女神卡利站在橫臥的丈夫濕婆身上，這種姿勢造形的作品以孟加拉爲中心，普及於印度全境（圖348）。卡利與恰蒙達原來是兩個不同的女神，不過在十二世紀之前，她們一直被認爲同是濕婆之妻——大女神岱維的另一種化身。

救渡苦難衆生的母神

人頭項鍊　女神前額正中央的「第三眼」是由濕婆的特徵「轉移」而來的，其他兩隻眼睛圓睜著瞪視右下方。女神臉部正中央刻有兩條相距三公釐左右的橫線，由鼻梁處直穿面頰（圖351）。這兩條線究竟代表什麼意義我們無由揣測，從打結的痕跡看來也許是一條繩子。關於女神的頭髮，雖然額頂有部分破損，但是由二層髮帶束好向後自然垂下的髮式仍然清楚可見。額上的髮帶附有經常裝飾在濕婆頭上的骷髏，腦後的髮帶左右各有一條毒蛇。

女神突出的肋骨上有一條項鍊，項鍊之下是萎縮的倒三角形乳房。印度的女神和女性雕像通常強調乳房的豐滿，這位外表兇暴的女神却被刻畫得如此尖銳刺目！她的左邊乳頭流出了一道乳汁，猶如細纖一般穿過腹部，最後滴到左腳上。由並不豐滿而且血管浮起的乳房流出如此多量的乳汁，的確令人覺得毛骨悚然。

恰蒙達和毒蠍之間的關係是大家都知道的，這尊雕像的上腹部也停著一隻毒蠍。恰蒙達女神像大抵都是瘦骨嶙峋，腹部尤其凹陷，通常身上還爬著一隻毒蠍。這種表現的確能夠加強恐怖的效果，是否具有象徵性意義則不得而知。

恰蒙達常將許多人頭串成一圈掛在頸子上，這尊雕像也不例外。在表現濕婆神和卡利女神，以及二者的侍女塔其尼女神恐怖的一面時，雕刻家也經常採用這種人頭項鍊的裝飾手法。

捨身救人的女神　女神的右腿有明顯的癩病痕跡，這是依據民間傳說而來的。在古代和中世紀的印度，癩病是最恐怖的一種疾病，而女神代替人們承受了這種可怕的疾病。迄今仍有印度人相信，用著名的恒河之水沐浴（圖349），或者用恒河岸上的沙泥塗擦身體就不會染上癩病。這證明了千百年來印度人對於癩病依舊心有餘悸。

濕婆神的原型魯多拉(Rudra)原來具有治癒疾病的法力，但是後世的興都教徒却不曾將之視爲妙手回春的大神。興都教徒以爲能夠治療天花和癩病等疾病的是女神，特別是形貌恐怖的女神。例如恰蒙達，雖然長相醜陋，却是救渡苦難衆生的母神。

恰蒙達女神的腳環和手鐲全都是蛇。這和濕婆神的關係也相當密切。傳說濕婆神會把屍體燒成灰塗在身上，然後將蛇盤卷在頭部，夜晚來回踱步於墓地附近。

恰蒙達女神一共有十隻手臂，分成上下兩組，最上面的兩雙由肩膀分出，下面的三雙則在手肘處分開。右邊最上面的手和「殺死水牛惡魔的女神」一樣，高高舉





350 恰蒙達女神的手臂　右側部分。

351 恰蒙達女神頭部　額上有「第三眼」。



349 沐浴　在神聖的恒河中淨身。加爾各答。

著一把刀（圖350）；第二隻手臂高度和眼睛齊平，握著象皮的前腳。第三、四、五隻手臂有一部分破損，其中第四手末端鼓起，可能是拿著一個盛滿血的頭蓋骨。血在興都教義中意味著「悟」的智慧，而相貌恐怖的神往往手持盛滿了血的頭蓋骨。

女神左邊的第一隻手和右邊的第二隻手一樣，握著象皮的腳（後腳）。第二隻手很可能拿著濕婆神的武器——三叉戟，因爲最末端至今留有粗大棒狀物的痕跡。第三隻手所持的圓盤，原來是毘濕奴的武器；第四手破損情形相當嚴重；第五手則提著婆羅門神的首級。此外，在女神的左、右各臂之間，還可以看見象的尾巴和頭部。

承有濕婆的神性

背後張著象皮的造形，也是濕婆神的特徵。在興都教聖典「濕婆・普拉那」(Shiva-Purana)和「庫爾瑪・普拉那」(Kurma-Purana)裡，都記載著濕婆降伏幻化爲象的惡魔後將象皮剝下披在身上的故事。事實上，印度有關濕婆神偉業的傳說非常多，雕刻家們以之爲題材創作出許多精巧的作品；「降伏幻化爲象的惡魔」便是其中極著名的一個場面。

這種主題之下的濕婆神通常以象皮包住全身，並且將象頭踩在脚下；有時象皮會被表現成如蛋殼般的橢圓形，圍在中央的濕婆看來反而像是胎兒。這裡介紹的恰蒙達女神將象皮拉開張在背後的造形（圖354），似乎也是模倣濕婆神而來的。

這種「張開象皮」的造形經常出現在承有濕婆神性的其他諸神身上；佛教裡承襲了許多濕婆神造形特徵的黑爾加神（圖352）就是一個明顯的例子。這裡介紹的恰蒙達女神原來和濕婆神也沒有什麼關係，自從成爲濕婆的妻子之後，承襲了一些濕婆神特徵，結果圖像表現的效果和濕婆神像也就沒有多大差異了。

這一位恰蒙達女神身爲濕婆之妻，承繼了濕婆神的許多特色，最後卻將濕婆神踩在脚下，其中演變過程實在耐人尋味。

平衡的結構

擁有再生能力的印度榕樹

恰蒙達像的最上層是一棵印度榕樹之下，所以這棵大樹應該就是榕樹。傳說這位女神居住在樹。印度榕樹的葉子呈橢圓形，顏色深綠，雨季時結出直徑約一公分的紅色圓形果實；和菩提樹、優曇華樹（udumbara）並稱爲印度代表性的無花果樹。



352 披著象皮的黑爾加　濕婆神的特徵表現在黑爾加神身上。

達到一定的樹齡後的印度榕樹便從枝幹垂下無數氣根，看來像是垂下的頭髮，因此又被稱爲「濕婆神的頭髮」（圖353）。氣根末端的色調和光澤非常像嬰兒的小指頭，切斷後立即流出樹液。根據傳說，這種樹液就是濕婆的精液，女性飲用後便會懷孕。與都教徒有一種習俗——在焚化屍體的墓地及四周種植樹木，樹液具有神秘再生能力的榕樹尤其爲人喜愛。這種樹的氣根落到地面後會深入地中生根，漸漸粗大成爲樹幹；久而久之，一棵樹往往擁有許多樹幹，遠望煞是可觀，難怪會被印度人視爲強勁生命力的象徵。所謂濕婆神精液的傳說，也許就是由這種樹木驚人的生命力而來的吧！

恰蒙達女神頭上的樹幹非常粗，分出三根大枝，樹葉相當繁茂。幾個利用頭髮繫在枝上的人頭恰似果實般垂下，「果實」旁邊還棲息著小鳥（圖351）。這些繫在樹枝上的人頭和最下層的人頭無論大小或者形狀均極相似。這棵樹從女神雕像下方所刻畫的地面——屍體在那兒腐敗、分解——吸收養分，然後在枝葉間結出人頭果實。「再生」最直接、最極端的象徵就是人頭，而藉著這些人頭，雕刻家又點出了再生本身的危險性和生命所蘊含的內在弱點。

生死之間

誠如以上所述，這尊恰蒙達女神像是由許多「不淨」的因素結合形成的。人頭、斬斷的手足、遭禽獸啄食的死屍、軀病瘦瘠累累的肉體……，這些大家避之惟恐不及的題材，在平衡的結構和巧妙的安排下，竟然組成一種獨特的美感。榕樹與女神、女神與屍體（墓地）、樹木與死屍，這三項組合並不是偶然的，細細思量，自能體會出其中深遠的含義：㈠孕育生命的女性與象徵生命的榕樹；㈡代表濕婆神破壞能力的恰蒙達女神，以及被破壞者的最直截表現——屍體；㈢生存的終了——死，以及象徵再生的榕樹。三項組合之中自有緊密的關聯與明顯對立的象徵意義；而這一切緊密關聯與象徵意義完全融合在一方深綠色的石塊中，譜出一個複雜而脈動不已的神秘世界。墓地所代表的「死」和榕樹所象徵的「生」之間，是集破壞與恐怖於一體、另一方面卻又捨身救護黎民的女神……。

恰蒙達女神是由「死與生」、「破壞與創造」、「醜與美」、「兇暴與柔和」、「戰慄與平安」等「相反兩極」之間的巧妙結合。這一片靜止的石雕世界，爲我們指出了「相反兩極」間永恒不斷的動態關係。

在與都教與印度人深邃的感性結晶之前，我悄然佇立、靜靜沉思，久久不忍離去。





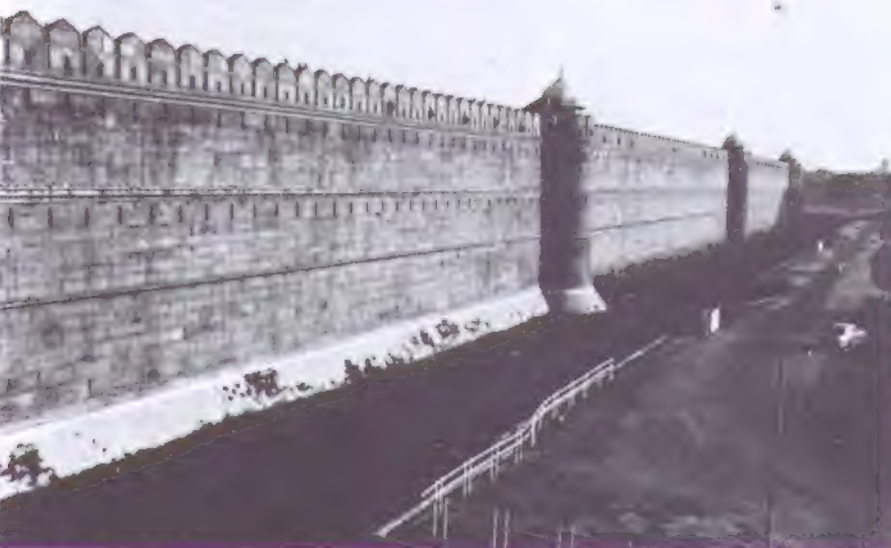
353 印度榕樹　相傳垂下的氣根是濕婆的頭髮，婦女截取末端煎飲則易受孕云云。

354 披著象皮的恰蒙達女神　左側部分。

印度遺蹟之旅

探訪佛像的故鄉
——佛蹟巡禮

日本女子美術大學教授　永井　信一



355

印度的古代都市大多遺有城寨——紅堡(Red Fort)。日本大阪和名古屋等的古城四周必有石砌城垣，中央是「天守閣」(城樓)，而印度的古城則以印度特產紅色岩石(Pink stone)築成城牆和宮殿，「紅堡」之名即由此而來。新德里市內也有紅堡，堡外的舊街坊便是昔日熱鬧的工商業區(圖355)。



356

355　拉爾‧奇拉(Lal Qila)　紅色砂岩築成的城垣環繞四周，因而稱爲「紅堡」。

356　邱德普‧米那爾　五層石塔；高七十三公尺。德里的名勝。

回教藝術在德里

提到新德里，就不能不提最具代表性的印度回教建築—邱德普‧米那爾(Qutb Minār)——一座七十三公尺餘的圓柱形高塔(圖356、357)。米那爾也稱爲米那雷(minaret)，是回教寺院的附屬建築，一般也譯爲光塔。邱德普‧米那爾於西元十二世紀末葉由邱德普‧狄恩(Qutb-ud-din)著手興建，至其子時方告完成；整座塔的結構分爲五層，沿著內部的螺旋階梯可以登上塔頂的陽臺。其實邱德普‧米那爾不單是回教寺院的光塔，同時也是一座衒耀戰功的紀念性建築。

站在塔頂的陽臺俯瞰一大片遠接地平線的原野，躊躇滿志的氣概油然而生，想那君臨全印度的王者亦不過如此。

高塔旁有一棟荒廢的建築物，原來可能是興都教的寺院吧？其實那並不能算是某一宗教的寺院建築，倒像是佛教寺院和回教寺院等多種宗教建築的綜合體。幾根裝飾用的柱子兀自矗立，仔細觀察，上面却有佛像的浮雕；反過身來，那一堵似曾相識的壁面不正是清眞寺的所有物嗎？倘使不是廢寺，只怕找不出如此值得玩味的建築裝飾特色了，佛教、興都教和回教的寺院竟已融合爲一體。

在這個回教清眞寺的中央廣場上，有一根高七公尺餘的圓形光滑鐵柱，柱上刻著西元四世紀時的文字，以此推算年代，應是笈多王朝旃陀羅二世(Chandragupta II)時所立，足見當時冶金術的高度成就。

當地有一個傳說，如果有人能背靠著鐵柱，從後面用兩手環



357　塔頂遠眺　左邊是曼達巴廢寺。



繞柱身，則此人必有後福。

印度國父甘地（Mahatma Gandhi, 1869～1948）火葬處通稱甘地墓，距離甘地墓對面不遠，是費洛薩（Firozesheh Kotola）宮殿遺址，宮殿上豎立著阿育王的石柱。這根石柱原本立在德里北方的安巴拉（Ambala），十四世紀中葉才移到這裡；紅色砂岩的柱身上刻著阿育王的敕令。



358　普拉那•奇拉的城垣　胡馬戎曾以此地爲居城。

馬朱拉博物館

一般到印度旅行的人都選擇從新德里到亞格拉的路線；如果可能的話，倒不妨在中途的馬朱拉博物館（圖359）歇歇腳，略事瀏覽一番。馬朱拉古城在釋尊時代便已相當繁榮，中國古稱爲摩頭羅或秣菟羅。西元前二世紀，佛教與耆那教同時盛行，到五世紀初葉笈多王朝時，東晉高僧法顯求經至此，在「佛國記」一書中提到馬朱拉的「國名摩頭羅，又經蒲那河（編按：即朱木納河），河邊左右有二十僧伽藍，可有三千僧，佛法轉盛，凡沙河已西天竺諸國，國王皆篤信佛法供養衆僧」。西元七世紀，唐代高僧玄奘也到此地，在「大唐西域記」中形容馬朱拉是「氣序暑熱，風俗善順，好修冥福，崇德尚學，伽藍二十餘所，僧徒二千餘人，大小二乘兼功習學……，天祠五所，異道雜居」。從這兩位求法高僧的遊記，我們不難想像當時佛教興盛的景況。除了佛教之外，耆那教、婆羅門教和古興都教等也都擁有衆多信徒；所謂「天祠」、「異道」，便是指佛教以外的宗教寺院與建築。總而言之，馬朱拉是古印度的宗教都市，各種不同的宗教都在此共存並立。當時那些寺院早已傾毀爲廢墟，十九世紀後半，一群考古學者到此展開地毯式的發掘，才算救出了一部分埋沒多時的雕像和建築物的裝飾雕刻。

這些出土的遺物目前絕大多數陳列在馬朱拉博物館裡，是印度佛教藝術史上具有極高價值的珍貴資料。

佛教徒究竟從什麼時候、在什麼地方開始著手雕製佛像呢？這個問題曾經是世界學術界最熱門的課題。有一段很長的時間，西歐學者堅持佛像起源於犍陀羅，但是印度和西歐的另一部分學者卻認爲佛像起源於馬朱拉，兩派各有憑據，相持多年無法定論。後來經過學者們更進一步研究的結果，終於發現在西元二世紀到三世紀初，犍陀羅與馬朱拉兩地幾乎是同時展開了佛像的雕製藝術，至此，學術界的一場爭論才告平息。

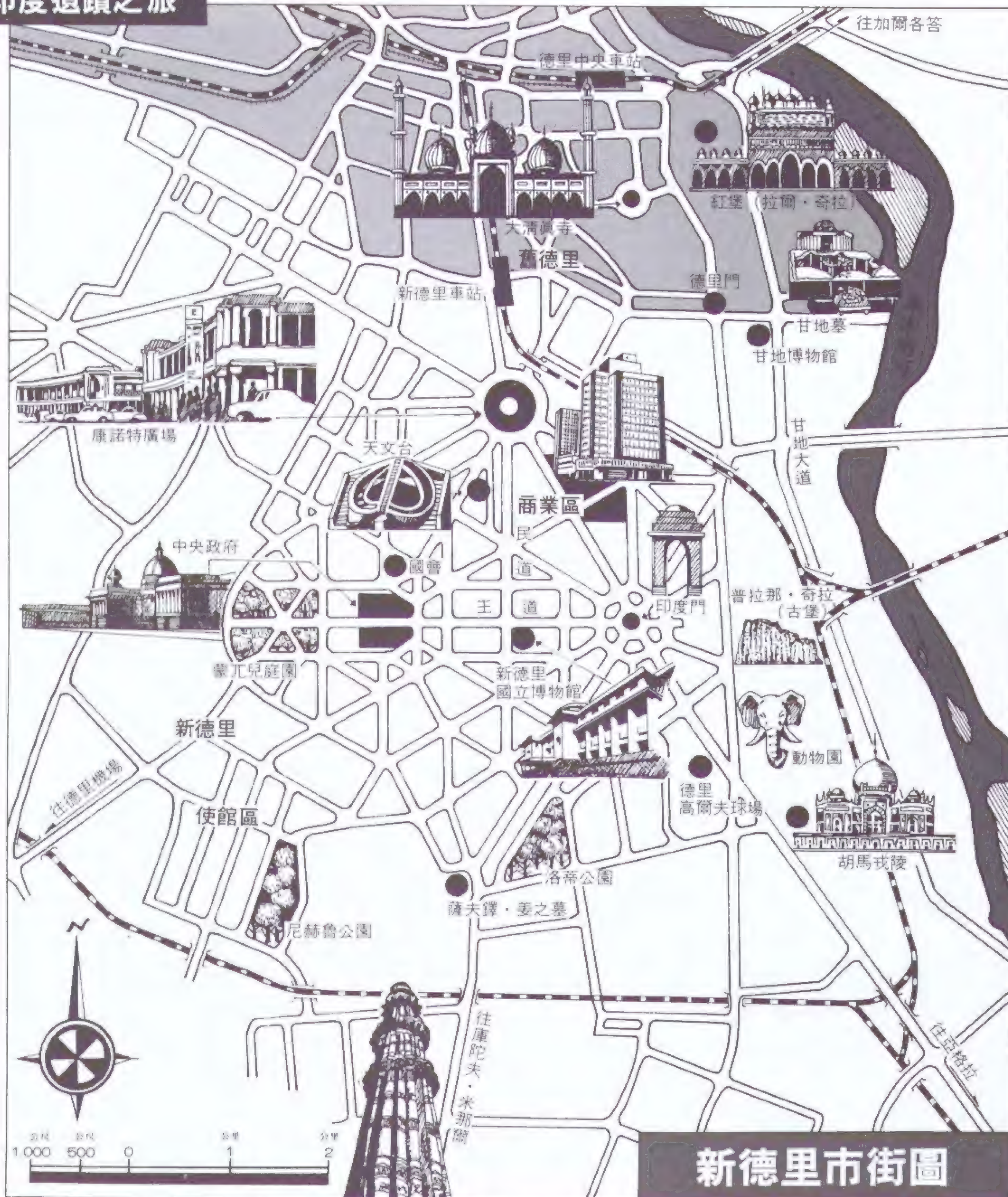
佛教創始者釋迦牟尼在西元前五世紀開始傳布佛法，教化信徒無數，但是釋尊生前並不曾出現過以他爲主題的偶像，一直到死後才有人以聖樹、佛足跡、法輪及臺座等象徵釋尊，並將之視爲膜拜的對象。反觀同時代的其他宗教，製作神像禮拜的習俗已相當普遍，佛教徒在這種風潮的衝擊影響下，漸漸也開始嘗試雕塑釋尊的具體形像，這就是佛像的起源。目前馬朱拉博物館所藏的紅色砂岩佛陀像、菩薩像多尊，都是佛教藝術史上初期的作品，具有極高的紀念價值（圖360）。這些馬朱拉初期佛像的身軀健碩，線條粗獷有力，再加上圓睜的雙眼，氣勢咄咄逼人，與希臘神像勻稱而理想化的表現可謂截然不同。

透過紅色砂岩，馬朱拉佛像迸射出蘊涵在造形深處躍動的精神和奔騰的生命力；凡是看過犍陀羅佛像的人，必定對馬朱拉佛像這種獨特的表現留下深刻的印象。雕刻是一種由自然風土孕育出來的藝術，馬朱拉的佛像既誕生於印度嚴苛的自然風土之下，當然具備了印度獨特的造形美。若不先瞭解這種佛雕藝術背後的基礎，



359　馬朱拉博物館　該館的主要建材也正是當地無數雕像的素材——紅色砂岩。

360　藥叉女立像　馬朱拉博物館藏；西元前二世紀左右的作品。



新德里市街圖

絕對無法探索印度藝術的本質。我們必須牢記一點：印度雕刻表現出來的磅礴生命力，正是印度藝術的根源。

馬朱拉博物館入口附近，展示著一尊頭部已缺失的貴霜王朝迦膩色迦王巨大石像。迦膩色迦王在西元二世紀末或三世紀中葉時，曾經擁有自中亞至印度的廣大領土。目前阿富汗的喀布爾博物館也收藏著一件類似的石雕作品；馬朱拉與喀布爾一東一西相距不下千里，這位大王當年叱咤風雲無人堪與匹敵的氣概可想而知。

迦膩色迦王皈依佛教後鼓勵子民建寺造佛像，宣揚佛法不遺餘力；佛教能夠透過絲路傳入中國，他的貢獻非常大，稱他爲建立古代亞洲佛教文化興盛基礎的偉大人物當不爲過。這尊石像的頭部雖已缺失，但是由像上所刻銘文可以證明確是迦膩色迦王雕像無誤。

馬朱拉派佛像雕刻的初期過後，印度與西方各國的交往漸形頻繁，雕刻風格也受到了西方的影響。本書第二室圖片介紹過的笈多王朝五世紀釋迦立像，便是當時的代表性傑作。釋迦的衣衫緊密合身，這一點和馬朱拉初期的雕刻作品相同，比例均勻近乎眞人則是其最大特色；表現衣衫褶紋的線條輕柔而優美，自然譜出律動的效果。這一種類型的佛像流

傳極廣，從中國到東南亞各地都可以看得到。日本京都嵯峨清涼寺中釋迦堂的佛尊原是中國宋代倣刻的印度佛像，十世紀末葉由日本和尚奝然(938～1016)從中國請到日本供奉；那尊佛像的原作已逸失，但是根據推測，應當和馬朱拉出土的笈多時代佛像非常相近。另外，日本奈良藥師寺的藥師三尊像和觀音像，也是透過中國間接受到印度笈多王朝雕刻的影響。大家都知道，中國隋唐時代與印度笈多王朝的淵源深遠，而且藉著鼎盛的國勢，又將印度藝術的精萃發揚光大，傳播及於鄰近各地。這就是爲什麼中國、日本乃至於東南亞各國人士旅遊印度，探訪歷史古蹟與寺院名刹，感受到的往往是無比的親切與暢適。

除了前述佛陀像、菩薩像和迦膩色迦王石像之外，馬朱拉博物館裡還有許多出色的雕刻作品。博物館的建築呈圓環形式，正中央是美麗的庭園，圓環部分有一半是陳列室，另一半則充作辦公室及倉庫。面對中央庭園的廻廊上也展示著一些雕像，這些雕像的頭部、手或腳多已殘破缺損，但無礙於雕像整體撼人的氣勢。另外有一系列以青綠色岩石爲素材的佛傳浮雕，就風格及表現技法來看，很可能是犍陀羅與馬朱拉兩地的作品。犍陀羅與馬朱拉兩地文物交流的盛況又多添了一項實證。

泰姬瑪哈爾陵

印度人常誇說泰姬瑪哈爾陵（圖368）是世上最美的建築，實際遊覽此地的人也都承認此言不虛。穿過紅色砂岩與大理石的外垣，優雅動人的泰姬瑪哈爾陵悄然映入眼簾，那樣恬靜、那樣雅致，令人不由得自內心深處發出讚嘆！

往昔的巡禮者從偏遠的印度內陸旅行至此，站在如夢似幻的泰姬瑪哈爾陵前，油然興起的大約就是「尋遍天涯終有所獲」的感覺吧？襯在晶瑩剔透大理石建築之後的，只有蔚藍的天空和偶爾掠過的幾片雲彩。那樣美的景象，那樣美的氣氛，的確讓人恍惚以爲身在仙境。

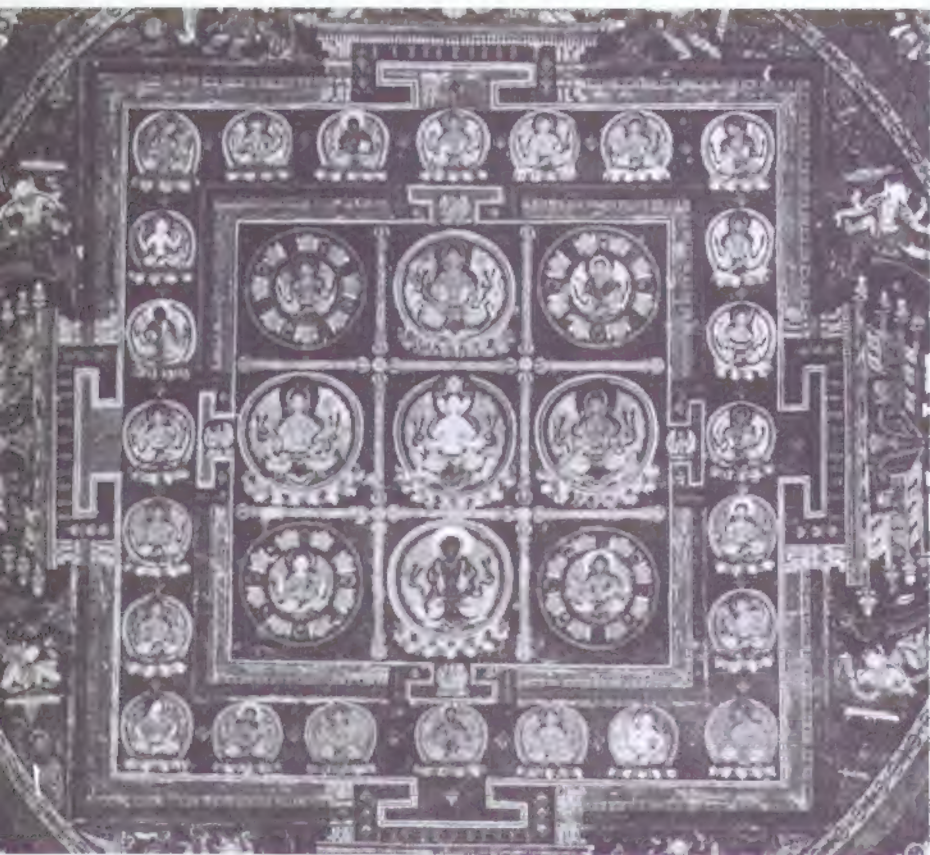
泰姬瑪哈爾陵是迦亨王爲愛妃瑪姐姬·瑪哈爾(Mumtaz Mahal)所建的回教式陵寢。瑪姐姬·瑪哈爾在一六三一年去世，享年不過三十六歲；哀痛逾恒的迦亨王爲了興建愛妃陵墓而傾盡國家財力，造成政局擾攘不安，最後被篡位的兒子奧倫塞(Aurangzeb, 1618～1707，在位1658～1707)幽禁，終於抑鬱而死。今天的泰姬瑪哈爾陵裡，瑪姐姬·瑪哈爾的靈柩在正中央，迦亨王的靈柩稍大，緊隣在其旁。

西藏西部秘境所見的密宗壁畫

橫田憲治

從喀什米爾地方的主要都市斯利那加沿著印度河流域向東四百三十公里，便到達喇嘛教（西藏佛教）文化至今依然鼎盛的拉達克(Ladakh)。一九七五年的夏天，我們越過海拔四千公尺的佐吉拉(Zoji La)、那米克拉和弗得拉三個山口，在滿目荒涼、不見草木的喜馬拉雅沙漠與岩石間行駛了三天整。我們以拉達克首邑列城(Leh)爲基地，針對十所喇嘛寺院「貢噶」進行以攝影爲主的學術考察。由院內的壁畫、雕像及信徒等，我們發現，後期的印度佛教如今依舊流傳無恙。一九五五年西藏抗暴事件之後，拉達克成爲西藏文化最主要的保存地，而貢噶則是研究拉達克西藏文化的中心。泥磚建成的寺院內採光並不十分充足，我們只好倚賴手電筒的微弱光線找尋拍照的對象。在相機的快門聲中，數百分之一秒的閃光下，筆調精密細緻的彩色曼荼羅、金色輝映的大日如來、滿面笑容卻有些令人生懼的菩薩像等依次展現在我們眼前，轉瞬間又消失在黑暗裡。

在衆多貢噶之中，以擁有千年歷史的阿爾奇貢噶的作品群最傑出，爲東西文化交流史提供了異常珍貴的資料。尤其是看了中



362　阿爾奇貢噶的曼荼羅　祠堂第二層的東壁壁畫。



央三層樓高祠堂內的大批壁畫之後，我們決定將這次考察的全部賭注都下在這個寺院上！在阿爾奇貢噶的庭院裡，我們過了一個星期的帳篷生活，一方面和痢疾、感冒的病菌格鬥，一面進行千體佛、女神像、曼荼羅等壁畫，以及高約四公尺的大菩薩立像壁的攝影作業。

363 **提庫寶貢噶** 位於列城近郊提庫賽的代表性喇嘛教寺院。
364 **金剛手菩薩立像** 位於阿爾奇貢噶祠堂的第一層。
365 **大日如來像** 阿爾奇貢噶大祠堂內所奉的主尊佛像，色彩鮮艷而華麗。
366 **十一面觀音的脇侍** 阿爾奇貢噶祠堂第二層的西壁壁畫。
367 **多羅菩薩** 繪於阿爾奇貢噶祠堂第二層東壁中央。









從靈柩到陵墓的裝飾，都是在白色大理石上以紅、綠、黃色大理石鑲嵌而成的，圖案花紋極美，據說靈感得自茉莉花。為興建這座陵墓，除了印度本國的建築師之外，迦亨王遠從波斯和義大利聘來了著名的專家。

參與陵墓工程的都是當時世界上最負盛名的大家，不過，建築本身的表現則是典型的印度風格。這座建築將龐大的規模和纖細的工藝技術巧妙融為一體，無論遠眺近觀，都是最美的藝術作品。當時設計泰姬瑪哈爾陵的建築師很能靈活運用印度廣袤無邊的大地，在他們悉心經營安排下，任何人一眼望去，陵墓四角的高塔和中央部分的建築整體都可以同時納入視野。世界上其他國家並不乏比泰姬瑪哈爾陵更龐大的建築，但是在短距離內卻能夠一眼望盡如此大規模建築全景的，恐怕再無他處了。

朱木納河畔的亞格拉（圖369），是一座由濠溝與雙重城垣環繞的美麗古城。從外側看去，這座古城似乎森嚴肅穆，其實真正步入城內，你會發覺那裡的宮殿非常雄壯華麗，雄壯華麗得讓人目不暇給。在石窟寺裡，即使是酷熱的夏季都可以感受到涼風習習，同樣地，在寬闊宏偉的石造建築內，雖然時序盛夏，給人的感依舊



369 亞格拉城堡　兩重城垣環繞著華美的宮殿。



370 阿克巴大帝的寺院　位於亞格拉城近郊；大帝死後以之爲陵墓。



368 泰姬瑪哈爾陵　青空下瑩潔的白色大理石建築；雅致柔美，令人難忘。

清爽舒適。這樣龐大的建築，皇帝眞正用過的房間想來也不太多吧！

宮殿裡面有一些婦女的閒房、大理石造的水池，也有國王專用的清眞寺。寬廣的陽臺是室外的謁見場所，擺設著御用的大型石椅。另外一處謁見皇帝的大廳裡豎有許多長柱，氣派更是非凡。走在亞格拉城裡，印象最深刻的事情有兩件；第一件不用說，當然是驚嘆宮殿建築的豪華，第二件就是遠眺泰姬瑪哈爾陵的美景了。雨季的朱木納河水波濤濤，映得隔岸的泰姬瑪哈爾陵更添嫵媚；而乾季河畔沙灘配上泰姬瑪哈爾陵優雅的氣質，又是另一番韻味。

被幽禁城中抑鬱而終的迦亨王，當年也曾在此痴痴遠眺亡妻安眠處，日以繼夜，夜以繼日……。多麼無奈，卻又如此執著的一段戀情！

喀什米爾的湖光山色

喀什米爾是一個湖光山色清幽迷人的好地方，每到夏季，總有多得無法計數的避暑客，遠從德里而來。斯利那加是這裡的主要城市，郊外達爾湖（Dhal Lake）盈蓄著豐富的水量，城中大小河流縱橫交錯猶如運河，人舟往來通行無阻，別具一番趣味。

達爾湖中小島有一旅店，可由湖岸搭乘小舟前往。這種小舟一般稱「西加拉」，除運送投宿旅客外，更是販賣鮮花水果小販的交通工具。水聲和著人聲，縷縷馨風拂面，舉頭但見青朗的天空，翠綠的山巒，難怪遊人如織。

佛教在阿育王的時代傳入喀什米爾，不久之後便在此地生根，並由小乘佛教發展出大乘佛教。貴霜王朝迦膩色迦王時曾在喀什米爾舉行「結集」（佛教徒的會議），這就是大乘佛教的開始。南印度的龍樹（150～250左右）、中印度的世親（Vasubandhu　四世紀左右）等碩學之士也相繼來到此地學習大乘佛教的經典。總而言之，斯利那加是古印度具有代表性的佛教城市，也是一個人文薈萃的學術重鎭。

西元六二八年，遠從中國來到印度的高僧玄奘抵達喀什米爾，並在此地停留兩年以學習佛經。玄奘在「大唐西域記」中記載：當時的斯利那加有寺院百餘處，僧侶五千餘人。玄奘頗受此地國王的禮遇，據說國王曾命令二十餘位「寫字生」爲他抄寫經論。所謂「寫字生」，大概就是「寫經生」吧。這些手抄的經論後來由玄奘携回中國，在長安翻譯成爲漢文。

群山圍繞、湖光動人的斯利那加夏季相當涼爽，冬日則極爲寒冷。一心鑽研佛學的高僧玄奘在這個特殊環境下焚膏繼晷努力不懈的過程，「大唐西域記」卷六「迦濕彌羅國」中有極詳盡的記載。

從達爾湖岸驅車不久到達西元四～五世紀時的著名佛教遺蹟哈爾萬（Harwan，圖371）。

在顯著的標幟前下了車，通過一個小小的村落，順著山路向上走去，不一會兒，寬闊的溪谷就像一幅美麗的圖畫展現在眼前。青翠的山巒、蔚藍的天空，山路雖然迂迴難行，心胸卻舒暢無比。

在斜斜的山坡上，我們發現一處較平坦的地方，上面有用石頭堆積而成的基壇，說明了那裡曾是一座佛塔。基壇附近還有一些大石殘片和小石子的混合物插在土中，原來可能是一堵牆壁。樹與樹之間也有建築物地基的痕跡，或許是棟僧院。負責看守當地的人從小屋中取出兩三塊薄薄的紅色石片給我們看，上面刻有扛運水甕的人物，也有男女上半身的浮雕。這些浮雕看來和佛像並沒有直接的關係，原來可能嵌

印度遺蹟地圖



371　哈爾萬遺蹟　斯利那加郊外的佛寺遺址；西元四～五世紀。

在某處的牆面上吧？稍微再向上面攀爬一會，又是一處大型的佛塔基壇。這個基壇曾因山洪落石而遭到損毀，目前正進行復舊工作。

從這裡是看不到湖的；稱它是清麗大自然中的「山寺」再恰當也不過了。

印度境內絲路沿途山岳上的寺院，不僅是廟宇，同時也是防禦外敵的城塞，這就是爲什麼寺院多半建在險峻山間的緣故。寺址下方的村落建有大槽，以便儲存山上流下的清水；在農家寬闊的庭院裡，幾位上了年紀的婦女正忙著協助農務。

從斯利那加北上，山路轉窄而險峻；通過帕米爾高原再向前便是喀什米爾——中國新疆的入口了。這是從印度通往中國最短捷的路線，當然，也是古代絲路的通道之一。

本書第三室中曾經敍述斯坦因由喀什米爾進入塔里木盆地，並轉赴樓蘭遺址及敦煌等地進行考古調查的詳細情形。斯坦因非常喜愛喀什米爾這片寧靜的天地，曾經在這兒住過許多年，他的中亞探險旅行計劃也是在這兒擬定的。

另外，蒙兀兒王朝時代營造的庭園也是喀什米爾非常重要的一景。

一六一九年迦亨基王下令建造的夏拉瑪(Shalamar)庭園就是其中之一；由於山澗清泉的潤澤，高大的迦那樹濃蔭蔽天，還有如茵的綠草與四周景色相襯互映，悉心設計的奇石種種亦多佳趣，雖是人工庭園，絲毫不見人工雕琢的痕跡，漫步其間但覺此身已與大自然融爲一體。庭園之美是回教文化的代表，而蒙兀兒王朝時代的印度庭園規模之大、結構之嚴整，尤其令人難忘。

斯利那加城中有一所博物館，除自然、風俗類的展示項目外，多采多姿的織細畫以及佛教、興都教的雕刻作品等，也都琳瑯滿目，美不勝收。

阿姜塔壁畫的魅力

阿姜塔石窟的壁畫（圖373）和日本奈良法隆寺金堂的壁畫具有密切的關係，凡是留意東方古代文化的人大概都知道這一點。而一般介紹日本法隆寺金堂壁畫的書籍，也都會在金堂壁畫的圖版說明之後附帶介紹阿姜塔石窟的壁畫作品。

我第一次造訪阿姜塔，親眼目睹那些嚮往已久的壁畫，心中的感覺卻非常奇特，因爲它們和我原先的想像完全不一樣。

阿姜塔的壁畫和法隆寺的壁畫比較起來，性質幾乎完全不同；和一般的日本繪畫、中國繪畫，甚至西洋油畫也有極大的差距。日本的雕刻——例如百濟觀音和中宮寺的半跏思維像——和印度的雕刻其實是



376 **阿姜塔一座石窟寺的入口** 來自世界各地的訪客終年絡繹不絕。



374 **阿姜塔石窟全景** 一八一九年被英國人在偶然中發現。



373 **阿姜塔石窟的壁畫** 是東方佛教藝術的源流。





375 **阿姜塔的雕刻** 阿姜塔石窟內部的雕刻自成一個多采多姿的世界。

兩個完全不同的世界。

看到了阿姜塔的壁畫，我最深刻的印象是——這眞是最具印度色彩的印度繪畫！世界上任何地方都不可能找到類似的藝術作品！當我站在第一窟手持蓮華的菩薩像前，竟壓抑不住心靈深處的悸動。倘使不是親身經歷過的人，絕對無法體會到這種感覺。

阿姜塔石窟（圖374、376）凡二十九，每一窟都是掘山開岩營建而成的。想想那些壁畫，全都是畫在千古不易的大岩石窟內部，難怪手法要如此厚重，色彩要如此濃麗。

壁畫的內容主要是描寫佛陀的傳記和前世的故事，嚴格說起來，應該算是宗教畫作品，但是也將印度人的世俗生活赤裸裸地表現出來。這些壁畫的製作年代可以追溯到西元一至六世紀，不過從畫中的情景，我們已可看出今日印度的雛形。

佛教的源流在印度；法隆寺壁畫的源流也在印度。印度繪畫隨著時代的演進，透過絲路傳到了中國、朝鮮和日本；而阿富汗的巴米安石窟壁畫和方得其斯坦(Fondukistan)的壁畫殘片也有和日本法隆寺壁畫共通的因素，那纖細的線條就是最好的證明。阿姜塔壁畫所代表的印度古代繪畫傳到亞洲各地後逐漸生根，吸取足夠的養分，最後綻放出鮮艷卻不同於印度的芬芳花朵。斯里蘭卡西幾利亞(Sigiriya)的岩壁畫也同樣源自阿姜塔，但是比阿姜塔作品更具濃厚的南國風情。

阿姜塔的雕刻（圖375）也十分精彩可觀。石窟寺內部的主尊佛陀像自有一股撼人的氣勢，和壁畫同是不朽的傑作。倘使不是在天然的石窟寺裡面，恐怕永遠體會不出佛像這種靜謐卻又不可動搖的威儀吧？如果說世界上還有其他地方的作品差堪與此相比，恐怕只有孟買附近海面象山島(Elephanta I.)上石窟內的濕婆神像了。

探索亞洲各地石窟寺的起源，結果總是歸納到印度。古代印度人爲什麼要建築石窟寺呢？因爲缺乏建築用的木材嗎？那是沒有根據的表面理由。古代印度人之所以建築石窟寺，眞正的原因恐怕在於他們獨特深邃的宇宙觀、生命觀和宗教觀。

除了佛陀雕像之外，石窟內部石柱的裝飾和男女成對的雕像，還有石窟外側佛傳、佛像及佛塔的浮雕等等，也都是精美無比的傑作。

石窟入口處有一大排虎頭的雕刻非常引人注目。爲什麼印度人會想到用虎頭裝飾在石窟的入口呢？這可能是從馬蹄形般流過石窟下方的瓦哥拉河得來的，因爲在當地的古代語言，「瓦哥拉」的意思是「虎之谷」。

我們已經用最快的速度瀏覽過印度的大小遺蹟。希望這次的印度遺蹟之旅也是促使我們重新衡量東方文化和藝術的「心靈之旅」。

印度訪畫記

中國文化大學教授　金榮華

民國七十一年（一九八二）年初，三次出入印度國境，主要目的在探訪當年被英藉匈牙利猶太人斯坦因取走的兩百多箱新疆文物和敦煌佛畫，並了解一些中印兩國間佛教藝術上的關係。

斯坦因在清末明初來我國四次，前三次都進行了所謂的「考古」工作，挖掘了一些新疆沙漠中的故城遺址，但是也盜掘了不少古墓，又詐走了大批敦煌寫卷和佛畫。因此，當他第四次再來時，我國政府便不得不禁止他再借學術之名作任何活動了。

斯坦因每次來我國活動的經費，都由當時英國在印度的殖民地政府供給。但他第二次來我國的費用，英國的不列顛博物館（The British Museum，本全集一律譯為大英博物館）也負擔了一部分，原意可能是要斯坦因盜取一些敦煌壁畫或塑像之類的藝術品。但是當他抵達敦煌千佛洞的那天，適巧是佛誕之日，進香朝拜的人數以千計，使他沒有機會下手，而臨時起意向王道士詐取敦煌寫卷和佛畫則成功了。於是，他就把那次詐取到的寫卷全部運交倫敦的不列顛博物館；至於佛畫和其他文物，則一部分交給不列顛博物館，一部分留在印度，歸印度政府所有。

藏在英國不列顛博物館的敦煌卷子，很早就引起了學術界的注意，現在已有顯微膠卷出售。藏在那裡的敦煌佛畫和新疆文物，博物館正和日本出版商合作，計劃分別以英文日文出版三冊專集，目前已出了第一次繪畫部分。

留在印度的文物一直沒有受人注意，日子一久，那裡有些什麼東西也不為外界所知了。我在第二次往訪印度之前，在倫敦不列顛博物館查找幾個當年斯坦因取走的木牘，博物館的東方部主任想不起來他們有這樣的藏品，陪我在倉庫裡啓箱掀櫃地折騰了兩個下午，毫無結果，後來是在新德里的印度博物館看到了。

關於圖畫，英人韋列(A.Waley)所寫的「斯坦因敦煌所得圖畫目錄」(A Catalogue of Paintings Recovered from Tunhuang by Sir Aurel Stein)，記錄了英國和印度兩地所藏的佛畫，但是所記錄的並非全部藏品。在印度的佛畫，有些見於著錄的已找不到，有些則是書中未曾收錄的。

比較倫敦和新德里兩地的藏品，當初斯坦因在決定何者運倫敦、何者留印度時，顯然是偏袒倫敦的。這批佛畫，有的畫在絹上，有的畫在麻布上，有的畫在紙上，有的是繡成的。大體上，完整的大幅絹畫，以及有供養人題記的畫，都運往倫敦；印度有的祇是「漏網之魚

377　艾洛拉石窟　既有興都教的石窟寺院，也有佛教的石窟寺院。



377



圖A　觀世音菩薩

」。畫在麻布上或紙上的，原則上都留在印度，倫敦方面祇是取幾件作爲樣本。至於繡畫，最著名的是「釋迦靈鷲山說法圖」，高兩公尺半，寬一公尺七，現藏不列顛博物館；新德里方面分到的祇是一幅千佛圖殘片（圖152），聊備一格而已。

不過，印度博物館所得的佛畫雖然以麻本及小件的紙本作品爲主，却也因之而形成了藏品的特色。就現存實物看，在技巧的風格方面，大體上是絹本佛畫和繡畫屬於一類，麻本佛畫爲另一類。紙本佛畫則有的近於絹畫繡畫一類，一望即知出於佛畫高手，有的和麻本佛畫同類，出自民間的普通工匠之手。這些出自民間普通工匠之手的佛畫，有其共同的獨特造形和風格，在佛像中國化的過程中，應該產生過相當的作用。

就畫像的風格而言，印度博物館所藏的敦煌佛畫大致可以分成四類：

第一類是印度氣息較重的佛畫。這類畫不多，最特出的一幅是坐在蓮華座上的觀世音菩薩像（圖A）。菩薩的體態柔和，神情安詳；頭上戴寶冠，冠間微露高髻；上身半裸，項間和臂上都有飾物；右腳支起，右手放在右膝上；左腿和左手部分已經殘損。畫的左上角有西方毗樓博叉天王像，右上角有北方毗沙門天王像，都坐在岩石上。這幅畫的畫風，很容易使人聯想到印度阿姜塔石窟寺裡壁上畫的菩薩像。

第二類是完全中國化的佛畫。最好的例子是畫在一本小經冊開頭的「東方提頭賴吒天王」像，天王的容貌和神態都是中國人的模樣，穿戴的盔甲也是中國式的，左手拿著弓，坐在一個惡鬼身上，實在和一個唐朝的大將沒有什麼兩樣（圖B）。還有一些畫釋迦故事的佛幡，畫中的人物服飾和自然景物，也都完全是中國的風味（圖142、144）。

第三類是中印混合式的佛畫。例如有一幅「北方毗沙門天王」像（圖C），天王左手舉塔，右手持旗，容貌和神態都已中國化，穿的也是唐代武將的服飾，但是站在那裏的姿態則是印度式的「三折姿」。

第四類的佛畫也可說是中印混合式，但能別成一類。這類畫幾乎都是畫在紙上或麻布上的菩薩像，菩薩的容貌是漢族的，服飾是印度的，而特色就在菩薩的容貌。一般的菩薩像都把菩薩的神態畫得閑適安祥，使人看了能立刻感受到一份寧靜；不過，那種神態也會使人覺得和菩薩之間有一段不可及的距離。然而這一類的菩薩像則不同，容貌是很塵世的，通上勾出眼窩和雙層下巴，就好像是我們日常生活中常見到的某一人，有一種很平實的感覺（圖D）。形成印度博物館所藏敦煌佛畫最大的特色，就是這一類菩薩像。

此外，印度博物館還藏有一些塗了幾層顏色的紙張碎片，得自吐魯番地區高昌國的回紇故城，似乎是在一張不要的畫上重新塗色作畫的結果，好像千佛洞中宋人在前人的壁畫上塗一層白堊而重新畫畫一樣。假如這個推測可信，則就不僅是千佛洞中有雙層壁畫，紙本佛畫也可能有雙層的了。

（壬戌六月初稿，癸亥人日重寫）


圖C　北方毗沙門天王


圖D　地藏菩薩



圖B　東方提頭賴吒天王

佛陀八大聖蹟巡禮

中國文化大學藝術研究所教授 陳清香

追溯中國佛教藝術的源流

中國和印度是亞洲兩大文明古國，二者之間關係密切。自西元二、三世紀以後，印度的宗教、文學、藝術、哲學等漸漸流入中國，影響中國文化至深。因此，今日巡禮印度古蹟、朝拜佛陀聖地、考察博物館藏品，除了宗教的意義之外，更可追溯魏晉南北朝以後，我國歷代外來文化面貌的源流，探尋中國佛教藝術風格的流變痕迹。

印度佛教八大聖地

筆者曾於民國六十九年十二月間訪問印度，謹將所到之處中與佛陀八大聖地有關者擇要略述如下。

一般所謂八大聖地，是指釋迦世尊誕生的藍毘尼園和佛陀為太子時的迦毘羅衛城 (Kapilavasta)、佛陀成道的菩提加雅、佛陀初轉法輪的鹿野苑、佛陀講經的舍衛國給孤獨園 (Sravasti)、佛陀說法華經的王舍城靈鷲山 (Rajgir Vulture Peak)、佛陀曾經說法的那爛陀和佛陀入滅的拘尸那揭羅城。這八個聖地，對於佛教徒以朝聖之心情視之，意義自是重大；只可惜這些遺蹟大都只餘斷垣殘瓦，昔日佛陀在世時的繁華景象早已不復存在。



圖E 菩提加雅全景 黃永猛、陳清香教授在大覺塔前留影。

佛誕生的藍毘尼園今屬尼泊爾領地，遺址於一八九六年被發現，後由康寧翰證實，現在遺址附近整理得一如花園，重要遺蹟有阿育王石柱、兩座由遺址出土磚塊修建成的現代佛塔、一塊雕有摩耶夫人手攀無憂樹枝而生悉達多太子情景的石刻、一座古寺遺址和一個小池塘等。比較具有考古價值的是那根高一三•六英尺的阿育王石柱，上有刻文曰：「天佑慈祥王，在位二十年後親來朝拜釋迦牟尼佛誕生之地。一塊石上刻著一個形象，並建立一根石柱，表示佛陀在此誕生；藍毘尼村成為宗教免稅區，居民只繳八分之一農產品」。

菩提枝葉依舊繁茂

佛陀成道的菩提加雅，是八大聖地中較有完整遺蹟

可觀者。境內那棵菩提樹枝繁葉茂、濃蔭蔽日，佛陀當年便是在樹下思維正坐而成就無上正等正覺的。不過據說此樹已是原樹的後代，樹下有一塊石刻的金剛座。

樹前有大覺塔（圖E），塔高五十二公尺，是模仿十三世紀緬甸佛寺的形式，基層四方形，愈上愈小，直到頂部爲圓柱形，有一銅製螺旋頂盤旋而上。塔的入口處前有一座精緻的雕刻石坊及許多壁龕，塔的前後四周且有成百的小佛塔，即許願塔。

附近的菩提加雅博物館中陳列著一些佛陀雕像，有不少是失去頭部或斷了手足的軀體像，大都由菩提加雅附近地區出土。

位於貝那拉斯附近十公里處的鹿野苑，是佛陀初度五比丘的地方。佛陀主要以四聖諦和八正道爲內容來演說人生哲學，除了五比丘之外，尚有耶舍率五十四人一齊皈依佛陀，具足了佛、法、僧三寶，第一次完成了人間佛教。

鹿野苑周圍花木扶疏、景致宜人，現存的遺蹟有迎佛塔（高四十八公尺的磚塔）、阿育王石柱、說法臺以及建於一九三一年的紀念寺院等。

鹿野苑考古博物館創於一九一〇年，陳列文物相當可觀。入口處是現爲印度國徽的阿育王獅頭石柱，左側是西元一世紀創作於馬朱拉的充滿力感的大型菩薩像，右側是五世紀的笈多式樣初轉法輪佛坐像。其他笈多式樣的佛雕像也不少。

玄奘大師遊學那爛陀

那爛陀位於距離王舍城十六公里處，昔日是摩揭陀國的一個佛教重鎮，佛陀在世時已相當興盛。那爛陀大學（圖F）建於五世紀，至十世紀時已擁有學生萬名；七世紀時玄奘大師曾訪那爛陀，從戒賢大師學習，滯留約五年之久。十二世紀以後由於回教徒的破壞，大學建築付之一炬，比丘橫遭斬首景況甚爲悽慘。

現存的那爛陀遺址中尚有無數的堂塔和僧舍，大都已經傾圮，只餘建築物基部，其中唯一未塌的殿壁尚可循階梯上至頂部遠眺四方，回憶當年學者雲集、人文薈萃的大學盛況。

那爛陀博物館主要收藏以佛教和興都教爲題材的雕像，大多是帕拉王朝時代的作品，少數屬笈多王朝。另有銅版刻字、石刻文字、銅幣、陶瓷、印章和裝飾板等等。



圖F　那爛陀大學遺址　作者偕吳永猛教授自殘遺殿壁頂部瞭望四周。

佛陀說法四十五年之後，終於在拘尸那揭羅城沙羅雙樹林間示現涅槃。現在的拘尸那揭羅是一個小村落，距離哥拉克浦爾(Gorakhpur)五十五公里；現有古蹟包括臥佛寺、大涅槃塔及安加拉塔 (Angara Chaitya) 等。臥佛寺內供一長達二十英尺的佛涅槃像，是仿五世紀時的雕刻品。至於安加拉塔，相傳是世尊火葬所在。

以上所述爲佛陀一生重要經歷的遺址，其宗教意義大於考古或學術價値，原址已無遺物可尋。欲瞭解印度佛教文化的流布、藝術風格的特徵，唯有就各考古博物館之藏品揣摩一二。

中國初期佛像因襲犍陀羅式樣

其中與中國佛教雕像關係密切者，如加爾各答博物館所藏犍陀羅式樣佛像，髮式與五官都帶有希臘風格，寫實而厚重的衣袍，對中國初期佛像造形影響極大。尤其五胡十六國時代的金銅佛像十九以犍陀羅佛像爲模本，而北魏時代的敦煌、雲岡等石窟造像，也依然可以見到因襲的痕跡。

馬朱拉考古博物館所見到的馬朱拉風格佛像，肉髻小、面貌呈印度式、衣紋緊密貼身，中國甘肅炳靈寺石窟的西秦時代雕塑作品即屬此一式樣。

鹿野苑等博物館所見的笈多時代佛像是印度古典造形藝術的頂點；雙目垂簾，充滿智慧的容貌；薄衣貼身，表現肉體的實感。中國自北魏迄隋唐的佛像造形多可見此風之影響，尤其唐代的天龍山造像更可看出此種寫實唯美的餘韻。

那爛陀、巴特那等博物館所藏的帕拉王朝佛像，不少已受興都教神像的影響，裝飾華美、體態妍麗。另有多首多臂像者，令人想起中唐以後的佛教密宗造像。又元代喇嘛教佛像的神秘性，應是帕拉王朝的造像作風，經尼泊爾地區而傳入中原。

融合建築、雕刻與繪畫之美的石窟藝術

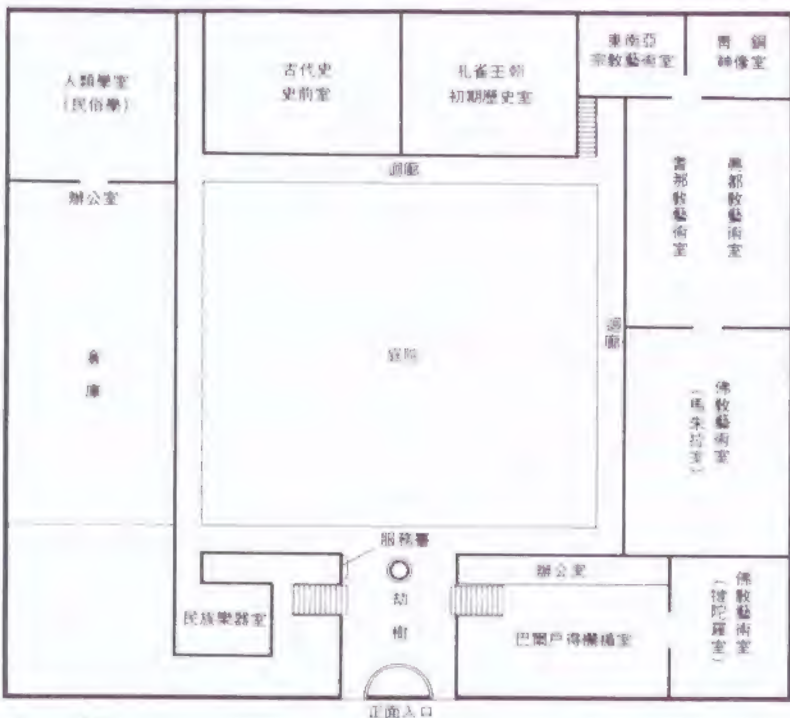
至於印度的石窟藝術，是融建築、雕刻、繪畫之美於一爐。阿美塔石窟、艾洛拉石窟等的形制，演成了敦煌、雲岡、龍門等石窟，不過那已由印度式樣進入中國式樣了。

上述的犍陀羅、馬朱拉、笈多、帕拉等時代的造像對中國的影響亦然。雖然中國佛教造像淵源於印度，但是中國的佛菩薩像自有中國傳統的精神內涵，不但表現了漢人的衣冠、漢人的文化，也發揮了中國獨特的風格和神韻，這一切都和印度有所不同。

◆加爾各答國立博物館導引圖

加爾各答國立博物館正式名稱為印度博物館，建築外形莊嚴堂皇，屬英國風格；館內庭院栽植各式花草，四季飄香不斷，吸引了廣大展示的訪客最愛散步其中。該館除本書介紹的藝術及考古學部門之外，另有工業植物學、人類學、地質學、動物學等部門，收藏極為豐富，整理規畫也極有系統，成功地發揮了博物館的綜合性功能。正面入口處右側復原後的巴爾戶得欄楯，是該館最負盛名的藏品，但是三樓部分（導引圖中省略）的繪畫、染織品、民俗繪畫等，也非常值得一看。另外，總數將近萬枚的古代錢幣收藏，也是不宜錯過的重點。

該館每逢週一休館，冬季每日十時－十七時，夏季則一早便開放，但加爾各答的夏季酷熱，濕度亦高，訪客宜有心理準備。該館週五免收門票，因此當地居民多於是日前往參觀。

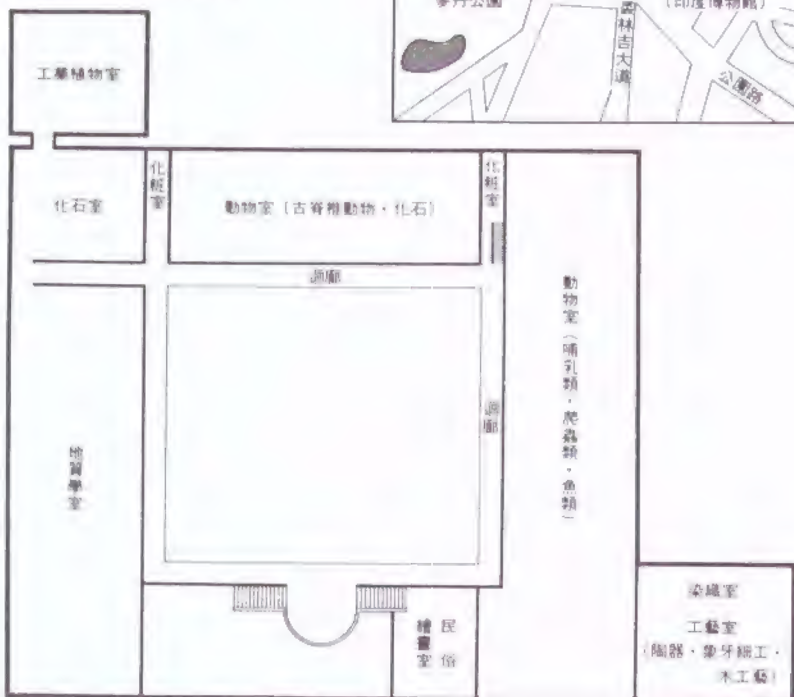


▲一樓
GROUND FLOOR

▶附近地圖



▼二樓
FIRST FLOOR



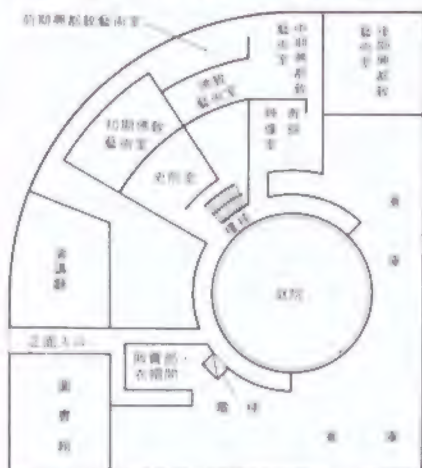
其他 Others

新德里國立博物館導引圖

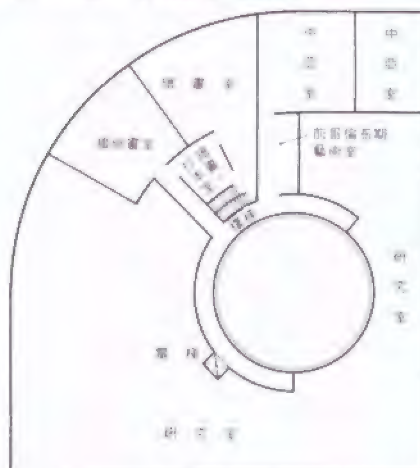
代表印度的國立博物館——新德里博物館位於寬闊氣派的王道和民道交叉口附近，距離新德里的中樞行政區不遠。除本書介紹的史前時代遺物、佛教與興都教藝術品及染織品外，該館並擁有大量古代錢幣收藏（總數逾四萬），以及號稱亞洲之冠的前哥倫布期（pre Columbian)作品，非常值得注意。

每逢週一休館；開館時間每日九時－十七時；入場券全票爲一盧比(rupee)，約相當於新臺幣四元。休館日甚多，一月二十六日的共和國紀念日就是一例，有心的訪客必須事先聯絡清楚。斯坦因由敦煌取走的壁畫類作品展示於該館近旁的分館建築內。

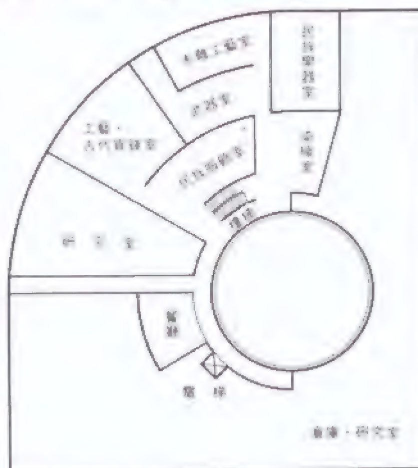
▶一樓 GROUND FLOOR



▶二樓 FIRST FLOOR



▶三樓 SECOND FLOOR



遺蹟 Ruins

印度的染織、刺繡、服裝 Dyeing, Spinning, Embroidery and Costume of India

纖細畫和民俗繪畫　Miniature and Folk Painting

興都教藝術　Hindu Art

斯坦因收藏　Stein Collection

佛教藝術 Buddhistic Art

圖片索引

①本書索引以圖片說明分類，各類中再按中文筆劃順序排列。
②括弧前的數字是書中圖片出現的頁碼，括弧內的數字則是本書圖片的編號。
③因考證困難，有若干部分無法順利譯成英文或還原成原來的文字。

英文索引主譯者：林郁方

史前時代的出土文物　Excavations of Prehistoric Period



3 世界博物館全集
Wonders of the World's Museums
印度國立博物館

發 行 人：許鐘榮

出 版 者：錦繡出版社有限公司

地　　址：台北市臥龍街17巷25弄２號一～七樓

電　　話：(〇二)七三五一五二五(20線)

郵　　撥：〇五四九六六六～七〈錦繡出版社有限公司〉

印　　刷：尚鋒彩色印刷股份有限公司

裝　　訂：堅成裝訂廠

出版登記：行政院新聞局局版台業字第二〇八五號

中華民國七十六年八月版

全套二十冊，定價新台幣二〇，〇〇〇元

原出版者：日本講談社

日文版

監　　修：梅棹忠夫・鈴木　尚・平田　寛

堀米庸三・三上次男

編　　輯：町田甲一

攝　　影：熊切圭介＋小林雅裕

講談社写真部(黒田一成他)

版面設計：島津周夫

顧　　問：Deccan College

The Indian Museum

The National Museum

インド政府外務省

駐日インド大使館

日本航空

資料提供：石黒　淳・草野妙子・小西正捷・高田倭男

立川武蔵・永井信一・宮治　昭

森野　勝・山本一明・横田憲治

地圖製作：石井デザイン・小泉澄夫・永吉忠夫

世界博物館全集 Wonders of the World's Museums

1 美國國立歷史博物館
2 華盛頓航空太空博物館
3 印度國立博物館
4 紐約自然史博物館
5 墨西哥國立人類學博物館
6 大英博物館
7 維多利亞皇家博物館
8 倫敦科學博物館
9 歐洲自然史博物館
10 羅浮博物館
11 慕尼黑科學博物館
12 柏林世界民俗博物館
13 列寧格勒國立博物館
14 瑞典・丹麥民俗歷史博物館
15 達文西博物館
16 西班牙・葡萄牙博物館
17 埃及博物館
18 敍利亞國立博物館
19 日本國立民族學博物館
● 世界博物館總覽

印度國立博物館



WONDERS OF
THE WORLD'S MUSEUMS